

Univerzita Karlova

Fakulta filozofická

Katedra teorie kultury (obor kulturologie)

BŘIŠNÍ TANEC JAKO MULTIKULTURNÍ FENOMÉN

THE BELLY DANCING AS A MULTICULTURAL PHENOMENON

Diplomová práce

Autor práce: Patricie Ebelová

Vedoucí práce: PhDr. Václav Soukup, CSc.

Praha 2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

Patricie Ebelová

.....

V Praze 29. 8. 2007

OBSAH

Úvod	4
1. Tanec jako kulturní fenomén	6
1.1 Definice tance	6
1.2 Tanec jako forma nonverbální komunikace	7
1.3 Existenciální aspekty tance	8
1.4 Břišní tanec žen	13
1.5 Břišní tanec mužů	15
1.6 Břišní tanec a hudba	17
1.7 Antropologie tance	18
2. Geneze tance	21
2.1 Vývoj tance	21
2.2 Tanec a rituál	22
3. Kořeny břišního tance v mytologii	24
3.1 Mezopotámská mytologie	24
3.2 Antická mytologie	26
3.3 Egyptská mytologie	29
4. Proměny břišního tance v čase a prostoru	31
4.1 Tradice břišního tance na území Asie	31
4.2. Tance Středního východu	35
4.2.1 Styl arabského tance a islámská estetika	37
4.2.2 Tanec na území Persie	39
4.2.3 Turecký břišní tanec	40
4.3 Tradice břišního tance v severní Africe	42
4.3.1 Egyptská kultura a tanec	42
4.3.2 Alžírská a tuniská taneční kultura	48

5. Tanec a orientální kultury	50
5.1 Orientalismus jako mystifikace a kulturní konstrukce	50
5.2 Tanec v kontextu orientální a západní kultury	53
5.3 Vliv orientálního tance na euro-americkou kulturu	54
6. Orientální tanec a jeho atributy v novém kulturním kontextu	59
6.1 Difuze tanečních atributů a doplňků	59
6.2 Břišní tanec jako postmoderní alternativa	61
7. Břišní tanec v Čechách jako předmět empirického výzkumu	63
7.1 Frekventantky kurzů břišního tance a jejich motivace	63
7.2 Fyziologické a psychoterapeutické účinky břišního tance	65
7.3 Břišní tanec a ideál ženské krásy	67
7.4 Kurzy břišního tance v Čechách	70
7.5 Břišní tanec jako styl a specifické umělecké dílo	73
8. Orientální tanečnice - „femme fatale“ jako kulturní námět pro tvorbu evropských umělců	78
8.1 Aspekty břišního tance v umění pravěku	81
8.2 Aspekty břišního tance v umění antiky	82
8.3 Aspekty břišního tance v umění středověku	84
8.4 Aspekty břišního tance v umění renesance	87
8.5 Aspekty břišního tance v umění baroka	91
8.6 Aspekty břišního tance v umění rokoka	92
8.7 Aspekty břišního tance v umění romantismu	94
8.8 Aspekty břišního tance v umění klasicismu	95
8.9 Aspekty břišního tance v umění symbolismu	97
Závěr	100
Resumé	101
Summary	103
Použité prameny a literatura	105
Seznam obrazové přílohy	109
Vlastní obrazová příloha	A - M

ÚVOD

Předmětem mé diplomové práce je teoretická analýza břišního tance jako multikulturního jevu, který je typický pro země Orientu a severní Afriky, postupně se však asimiloval i do Evropy. Pozornost věnuji zejména vývojovým proměnám břišního tance v časovém kulturním kontextu se zvláštním zřetelem na jeho odraz v umění tanečním a výtvarném. Tato práce neaspiruje na komplexní zpracování tohoto fenoménu, je vedena snahou zmapovat u nás dosud teoreticky málo zpracovanou problematiku a otevřít ji jako nosné téma pro současnou antropologii umění a kulturologii.

Ve své práci jsem se snažila uplatnit celostní přístup, princip interdisciplinarity a doktrínu kulturního relativismu. Podle mého názoru představuje břišní tanec specifický kulturní fenomén, který je možné pochopit a interpretovat pouze v širším sociokulturním kontextu. Teprve v rámci začlenění do konkrétního kulturního systému se stává nositelem specifických estetických norem, významů a symbolů.

Zvláštní pozornost věnuji tématu Orientální tanečnice - „femme fatale“ jako kulturnímu námětu pro tvorbu evropských umělců. Zabývám se v této souvislosti uměleckým ztvárněním mytologické tematiky spjaté s fenoménem břišního tance. Nekladu si při tom za cíl analyticky zpracovat konkrétní umělecké etapy, ale zaměřila jsem se na vybraná umělecká díla, která mi umožnila přiblížit se k podstatě břišního tance. Kladu důraz na jeho symbolickou hodnotu, která je podle mého názoru stěžejním důvodem asimilace břišního tance napříč různými kulturami i sociálními a věkovými kategoriemi. Fenomén břišního tance se mi jeví nejen jako multikulturní, ale i jako téma kulturně interdisciplinární, které nelze uchopit pouze skrze jednu humanisticko-vědeckou disciplínu.

Téma diplomové práce jsem si vybrala z několika důvodů. Tanec byl již od dětství mou zálibou, avšak nikdy jsem k němu neměla dostatek příležitostí. Balet vyžadoval úzkou specializaci, na klasický evropský tanec jsem neměla tanečního partnera a specifická kultura diskoték mě nikdy neoslovila. Vzhledem ke svému předcházejícímu studiu na Střední umělecko-průmyslové škole v Praze jsem měla blízko k výtvarnému umění, a proto jsem se během studia kulturologie často zaměřovala na témata s tímto aspektem. Zaujala mne také problematika ženy, nejen v jejím postavení, ale i jako zdroj umělecké inspirace. Genderová problematika mne však nezaujala v kontextech emancipačních, ale naopak v kontextech specificky ženských společenství. Studovala jsem problematiku života a postavení japonských gejš. V prvním ročníku kulturologie jsem

napsala seminární práci Gejša pro předmět animace kultury ve které jsem se zabývala historickými, socio-kulturními a uměleckými aspekty života gejš. Po dlouhém rozvažování jsem se rozhodla navštívit kurz břišního tance. Primárním důvodem byl tedy zájem tančit, teprve později jsem zjistila, že mi tento druh tance velice vyhovuje, a že jsem si vybrala dobře. Břišní tanec mi dal možnost estetické pohybové aktivity, která mě neuspokojuje pouze po stránce fyzické, ale také kulturní a duchovní.

Důvody, proč jsem se břišním tancem začala zabývat po stránce teoretické, byly následující. Jedním z nich byl fakt, že má aktivita nebyla mým okolím vnímána pouze kladně a s porozuměním, proto jsem začala přemýšlet, jak svůj zájem obhájit a kde je skutečný důvod proč mě tento typ tance zaujal. Dalším faktorem byla odpověď na otázku, proč je v současné době ve světě i u nás nespočet kurzů břišního tance a proč jsou oblíbeny u mnoha tak odlišných typů a věkových skupin žen. Třetí stěžejní důvod vyvstal až po určité době studia této problematiky. Zjistila jsem, že břišní tanec je zajímavým kulturologickým tématem, neboť právě věda o kultuře skýtá možnost studovat fenomén břišního tance komplexně a z mnoha úhlů pohledu. Při analýze břišního tance lze využít perspektivu takových vědních disciplín, jako je sociologie, psychologie, filozofie, historie umění, estetika, kulturní antropologie i kulturní ekologie a poznatky získané z jednotlivých vědních oborů systematicky utřídít v smysluplný celek.

Můj zájem o břišní tanec jako multikulturní fenomén nebyl pouze teoretický jak jsem již výše uvedla, ale i praktický. Jeho součástí byla aktivní účast na kurzech břišního tance, které pro mě představovaly možnost empirické reflexe studovaného tématu. Ráda bych tedy poděkovala lektorkám, které mě vedly při výuce tance nejen po stránce praktické, ale i teoretické. Pravidelně jsem navštěvovala kurzy u Dany Řehákové, Jany Žaludové (uměleckým jménem Shadiah), Martiny Čumpelíkové a Reny Milgrom. Také bych chtěla poděkovat zahraničním lektorům, kteří mi přiblížili tance turecké (Etel Azde), egyptské (Zahra), a perské (Robin Frend).

1. TANEC JAKO KULTURNÍ FENOMÉN

1.1 Definice tance

Pojem tance lze vymezit několika definicemi, které zohledňují jeho různé aspekty. Česká teoretička taneční kultury Daniela Stavělová, tanec charakterizuje z různých úhlů pohledu. Tanec definuje jako „fyzický jev“ probíhající v čase a prostoru, dále ho specifikuje jako událost: „Tanec je zároveň událostí – behaviorální proces, který je součástí určitého kontextu“. Na závěr své definice klade důraz na existenci tance jako svébytného fenoménu, který je odrazem emocí a představ. „Tanec je současně souhrnem představ a emocí – jeho kognitivní a afektivní dimenze je přítomna ve všech aspektech jeho bytí“ (Stavělová, 2003, s. 68).

Německý teoretik symbolů Udo Becker, ve slovníku symbolů charakterizuje tanec jako „rytmicky strukturovaný a zároveň extatický pohyb“, který je v mnoha kulturách prostředkem transcendence „prostředkem k navázání spojení mezi nebem a zemí“ (Becker, 2002, s. 295). Tanec je podle jeho názoru prostředkem k rozvíjení kreativity.

Estetikové Wolfhart Henckmann a Konrad Lotter definují tanec jako „sled rytmických pohybů těla, jejichž pochopení jako taneční sekvence závisí na daném sociálním kontextu“ (Henckmann, Lotter, 1995, s. 176). Domnívám se že kontext pro pochopení tance divákem není pouze sociální, ale také kulturní. Dále autoři uvádí, že tanec je základní lidskou aktivitou a spojuje jej s prvotní formou umění.

Estetik Étienne Souriau definuje tanec jako „cílevědomé, harmonické a rytmické pohyby, jejichž smyslem je tato činnost sama o sobě“ (Souriau, 1994, s. 854). Za základní charakteristiku tance tedy považuje jeho „emancipovanost“, vydělení se z „běžných“ pohybů, které mají jiným účel, než je pohyb sám. Autor se dále domnívá, že tanec je univerzální lidskou aktivitou. „Tanec je tedy uměním, které oslovuje člověka v jeho podstatě bez ohledu na rasu, kulturu, náboženské cítění a víru“ (Souriau, 1994, s. 855).

1.2 Tanec jako forma nonverbální komunikace

Podle české autorky Jany Jebavé, zabývající se historií tance v různých kulturách, patří pohyb mezi základní aktivity člověka i celého vesmíru, je tedy součástí vrozené lidské přirozenosti. Jebavá také poukazuje na spojitost pohybu vesmíru a člověka. Autorka se domnívá, že díky těmto aktivitám může člověk dojít k transcendenci či splynutí s okolím, které ho přesahuje „je potřeba, aby vnitřní pohyb bytostně spjatý s jedinečností člověka byl sladěn s pohybem vesmírným a současně, aby prolнул jako součást životního dechu a tepu, jako součást universa“ (Jebavá, 1998, s. 9). Tanec byl specifickou formou komunikace, jeho původní funkce byla magicko - náboženská, později i společensky - zábavná, nebo relaxační. Aktér tak mohl komunikovat skrze tanec s univerzem, či se společností, pohyb má funkci specifické komunikace s universem – přírodním prostředím, i společností skrze transcendenci.

Pohyb je podstatou tance a byl tedy i jeho prvním, neuvědomněným stádiem. Dalším důležitým krokem pro specifikaci tance je oddělit tanec od pohybu (netanečního) tedy běžného, každodenního. Podle mého názoru, který opírám o syntézou tezí více autorů, jsem došla k názoru, že vznik tance je spojen s vyjádřením emoce, skrze fyzickou aktivitu tedy symbolické gesto, jehož estetizací vznikl tanec. Pohyb, který se transformoval v tanec, získával v průběhu historie různé významy, prioritně funkce magicko-rituální, symbolické, expresivní a ideové. Jebavá tuto myšlenku vývoje tance dále rozvíjí, uvádí, že každé gesto, jehož motivem bylo vyjádření exprese má symbolický význam, je tedy symbolicky nonverbální komunikací, která byla později estetizována, čímž vznikl tanec. „Faktor exprese je přítomen v jakémkoliv bezděčném lidském pohybu, gestu, záznamu myšlenky. A tak vlastně v počátcích zcela neovládaných pohybech a gestech, z nichž později vyrůstá tanec...můžeme hledat zárodky určité estetické krásy pohybu, uvědomělého lidského gesta“ (Jebavá, 1998, s. 7). Tanec tedy vychází z nonverbální komunikace, kterou sociolog Anthony Giddens ve svém díle Sociologie charakterizuje jako bezprostřední komunikaci „mezi jedinci, která není založena na řeči, ale na výrazu tváře nebo gestech“ (Giddens, 1999, s. 560). Symbolická nonverbální komunikace tance je založena především na gestech, která jsou v každé kultuře daná a tvoří součást jejího symbolického systému, nonverbální komunikace obecně je však zároveň založena na univerzálních projevech lidských emocí, které jsou společné všem kulturám. Komunikace, probíhá skrze „řeč těla“, která podobně jako v běžném životě také

při tanci odráží citový stav aktéra. Jebavá uvádí, že tato komunikace, je založena především na spontaneitě, neboť není zprostředkovaná řečí. Tanec tudíž „odhaluje především citový stav člověka“ (Jebavá, 1998, s. 11).

Důležitost aspektu vymezení a odlišení tance od běžných pohybů, chování a jednání zmiňují taktéž divadelní antropologové Eugenio Barbara a Nicola Savarese. Uvádí, že základním rozdílem mezi tancem a běžným pohybem (jednáním) je způsob, jakým člověk vynakládá energii. Při běžných denních úkonech se člověk snaží neunavit a využít co neméně energie, oproti tomu v tanci, (který může vyjadřovat i běžný pohyb), vkládá tanečník do pohybu veškerou svoji sílu - energii a expresivitu. Autoři uvádí, že tanečník využívá jiný druh energie, prvotní komunikace (běžná v každodenním vyjadřování), se tak zkoncentruje do informace. „Účelem každodenních technik je komunikace. Techniky virtuozity se zaměřují na úžas diváka a proměnu těla. Smyslem nekaždodenních technik je zas informace“ (Barbara, Savarese, 2000, s. 8). Jebavá tuto skutečnost charakterizuje takto: „Ustálená gesta jsou odvozena ze skutečnosti, avšak usilují o ornamentální expresivní tvar“ (Jebavá, 1998, s. 14).

1.3 Existenciální aspekty tance

Fenomén tance zahrnuje mimo jiné i existenciální aspekty. Tanec lze charakterizovat jako zúčastněné bytí, bytí tady a teď, bytí prostřednictvím zážitků. Tanečník v ideálním případě komunikuje se svým okolím, je s ním tedy kontextuálně spjat, ale prožívá též svou existenci v koncentrované formě, která se dá přirovnat k intenzivnímu zážitku. Filosofickým aspektem významných zážitků a jejich přínosem existenciálnímu bytí se zabýval filosof Henrik Skolimowski. Podle jeho názoru je významný zážitek „taková událost nebo série událostí, která vede k poznatelné proměně spirály pochopení – buď osobní, nebo univerzální (kulturní)“ (Skolimowski, 2001, s. 305). Po reflexi zážitku dochází k prožitku a následné reflexi, můžeme tedy tvrdit, že zážitky nás tedy přetváří a činí naší mysl komplexnější a bohatší. Způsoby bytí v intencích „mít“ či „být“ zohledňuje filosof a psycholog Erich Fromm, který obdobně považuje zážitky za stěžejní body utvářející a obohacující život. Bytí se podle Fromma „týká zážitků a lidská zkušenost je v principu nepopsatelná“ (Fromm, 1994, s. 71). Umělecké dílo budí v člověku pasivní

zážitky různé povahy a intenzity, případně aktivní zážitky při kreativní umělecké tvorbě samotnými umělci. Český tanečník a teoretik klasického tance (baletu) Václav Janeček se domnívá, že tanec je jedním z prostředků pro vhodnou realizaci kreativní tenze. Tvoření má pozitivní vliv na uvědomění si své existence, rozvoj osobnosti a zároveň celé kultury, kterou člověk vytváří, ale jejímž je zároveň výtvořem. „Produktivní a umělecká tvořivost zodpovídá za rozvoj lidského vědomí existence a smrtelnosti, což vede k nekonečným variantám kulturní produkce“ (Janeček, 1997, s. 97).

V prvotní fázi lze tanec definovat jako odraz emocí a stavů mysli, odráží niterné i nevědomé aspekty lidské přirozenosti. Z této hypotézy vyplývá, že tanec musí nutně odrážet i aspekt existencionální, který je v každém člověku hluboce zakořeněn. Janeček interpretuje Nietzscheho pochopení tance jako „fundamentálně lidskou aktivitu symbolizující specifický eticko-metafyzický postoj“ (Janeček, 1997, s. 11). V tomto kontextu uvádím tezi Jebavé, která se domnívá, že na tanec lze pohlížet jako na „syntézou lidskosti“ (Jebavá, 1998, s. 12). Tanec v tomto pojetí překračuje kulturní hranice a stává se tak universální aktivitou, která rozvíjí kreativitu.

Dosud jsem se zmiňovala o tanci obecně, je však nutné si uvědomit, že v každé z jeho forem můžeme najít v různé míře i aspekt existencionální. Domnívám se však, že oproti klasickým evropským tancům (např. polka, valčík) má orientální břišní tanec silnější predispozici k vyššímu obsahu existencionality. Za hlavní důvod této teze považuji jeho původní funkci. Břišní tanec byl ve svých počátcích spojen s kultem Matky a plodnosti a zároveň s úctou k Zemi. Je tedy ve své podstatě tancem archetypálním, vyzdvihuje a oslavuje plodnost, zrození, ale i smrt - tedy existencionální kategorie lidského života. Tyto kulty, které byly často spojeny s břišním tancem uctívaly mnohé kultury paralelně. Břišní tanec byl na svém počátku „živočišným“, a ačkoli byl přetvářen v mnohé formace díky své existencionální archetypálnosti se stal nedílnou součástí většiny kultur. Postupným zkulturováním byl zastírán jeho prapůvodní význam (plodnost), a byl modifikován pro jiný účel (např.: společenskou zábavu a potěšení). Ve své nejsofistikovanější formě se stal uměním. Jak uvádí český teoretik tanečního umění Emanuel Siblík: „Nejen projevem umění, nýbrž i – a to v základě – projevem života je tanec“ (Siblík, 1917, s. 5).

Důležitým aspektem vztahujícím se k existencionálním konotacím tance je jeho vztah k času a prostoru. Antropoložka Anya, Peterson Royce definuje tanec skrze vymezení v čase a prostoru. Uvádí, že: „Lidské tělo vytváří vzorce v čase a prostoru to je to, co dělá tanec unikátním mezi ostatním uměním a vysvětluje jeho starobylost a

universalitu“ (Royce, 1977, s. 3). Člověk si skrze svou kulturu utváří různé formy času a prostoru. Podle V. Janečka může tanečník svým tělem vytvořit specifický čas i prostor. Podle autora tanec může být vnímán jako „zvláštní výzkum“ přechodu od materiálního, perspektivně vedeného a metrického třidimenzionálního světa ke čtyřdimenzionálnímu vědomí, osvobozeného nahlížení subjektu, který prožívá prostor a čas svým působením a tak ho vlastně tvoří. Tanec je tedy určitým transcendentním překročení času do jiné reality, tedy i časovosti. Jebavá se domnívá, že „nelze ztotožňovat časové proporce tance se skutečným časem“ (Jebavá, 1998, s. 12). Tanečnickovo vystoupení by v ideálním podobě mělo obsahovat celý „kosmos“, teprve potom se stane uměleckým dílem, které bude vyvážené. Mělo by být tudíž ucelené a dokončené „samo v sobě“, jako samostatně existující svět, aspekty makrokosmu s mikrokosmem by měly být v rovnováze. Janeček uvádí, že tanec „je konkrétní uměleckou formou časoprostorového vědomí“ (Janeček, 1997, s. 98). Podle německého filosofa Rudolfa von Delia je tanec vnímán jako zesílený stav bytí v určitém okamžiku. „Tanečnice je ženou na vzestupu, a proto je nejen úplně z tohoto světa, ale je dokonce ženou okamžiku, oslavovatelkou přítomnosti“ (Delius, 1940, s. 35). Autor shrnuje podstatu tance jako překročení do jiné reality s účastným bytím. Toto „vytváření“ umělého nového času, s ohledem na čas reálný, má dvojí funkci, oboje však vychází z potřeby pozměnit realitu. První zastupuje snahu o překročení reality a splynutí s vyšším transcendentním druhá je únikem z reálného světa prostřednictvím snění a imaginace. Stavělová uvádí: „Chování aktéra taneční události a jeho podíl na vytváření např. iluze afinity a bezčasovosti, či úniku z reálného světa do hodnotového světa etnických kultur přispívá k diskursu modernity a postmodernity“ (Stavělová, 2003, s. 69). Jde tedy o únik z reality či splynutí s archetypy. Třetím způsobem přetvoření času je bezprostřední splynutí s espretem prostředí a okamžiku, plnější procítění reality, tedy také její pozměněním vůči realitě běžné, každodenní. Jak v této souvislosti upozornil český filozof Stanislav Komárek, nad fenoménem času a prostoru se zamýšlel již Imanuel Kant: „I. Kant prohlašuje čas a prostor za apriorní kategorie našeho vnímání světa, bez jejichž prostřednictví tak činit neumíme (jedná se v zásadě o cosi jako „vrozené metaforu“, navíc z části vzájemně zastupitelné...“ (Komárek, 2000, s. 153).

K břišnímu tanci se váží, kromě výše uvedených pojetí času dvě následující časová rozlišení - cykličnost a liminarita. Za stěžejní autority zabývající se problematikou „prahového“ času – liminarity jsou považováni antropologové Arnold van Gennep a Victor Turner. Oba jsou spjatí s pojmem liminarity, který se mi zdá pro vyjádření času, během akce - tance výstižný. Liminarita je termín, který poprvé uvedl Arnold van

Gennepe ve své knize *Přechodové rituály*. Téma liminarity rozvinul Viktor Turner v díle *Průběh rituálu*. Domnívám se, že tanečník se může ocitnout ve stavu liminarity, kterou Turner charakterizuje takto: „Rysy liminarity nebo liminární osoby („člověka na prahu“) jsou nutně nejasné, protože toto postavení a tato osoba se vymykají nebo vypadávají ze sítě klasifikací, které za normálních okolností stavy a postavení umísťují v kulturním prostoru“ (Turner, 2004, s. 96). Tyto rysy mohou odpovídat jak o aktivitě tak o osobě. Turner mezi liminární osoby řadí umělce a proroky. „Proroci a umělci bývají liminární a okrajoví lidé, „lidé na hraně“, kteří s vášnivou upřímností usilují o to, aby se zbavili klišé spojených se zastáváním nějakého postavení a s hraním nějaké role, a snaží se ve skutečnosti nebo v představách navázat s jinými lidmi živoucí vztahy. V jejich tvorbě můžeme zachytit zatím nevyužitý evoluční potenciál lidstva, který doposud nebyl externalizován a upevněn ve struktuře“ (Turner, 2004, s. 124). Jsou to tedy lidé, kteří plně prožívají své bytí, rozvíjí se skrze kreativitu a svými díly obohacují kulturu. Důležitý je tedy i prvek plného prožití okamžiku, ke kterému častěji dochází v mezním období – liminitě, která je jistým opozitem běžného, všedního času. Fromm toto vytržení z času, které je doprovázeno silným prožitkem (tedy zhuštěným bytím) připodobňuje k prožitku lásky či radosti, které podle mého názoru mohou být součástí i podstatou tance. „Prožitek lásky, radosti, pochopení pravdy neprobíhá v čase, ale jen tady a teď. Toto zde a nyní je věčnost tj. bezčasovost“ (Fromm, 1994, s. 101).

Břišní tanec se vztahuje jak k liminitě, tak i k cykličnosti. Liminarita prochází napříč jeho historií až do současnosti a lze ji charakterizovat jako překročení běžné reality do její specifické podoby. K cykličnosti se břišní tanec vztahuje skrze historický původ - vztahem k plodnosti a kultu Země, který klade důraz na mezní etapy například fenomény zrození a smrti. Prostřednictvím času vystihuje tanec svou podstatu jako „díla pomíjivého“ a bezprostředně korespondujícího s lidským měřítkem a s přírodou. Zmínku o cykličnosti, jako přirozeném stavu přírody lze dokumentovat úvahami filosofa a ekologa Fritjofa Capry, který se domnívá, že pro zemi je přirozený spíše čas cyklický, nikoli lineární. „Ekosystémy setrvávají v dynamické rovnováze založené na cyklech a fluktuacích, což jsou nelineární procesy“ (Capra, 2002, s. 47).

K fenoménu času se zároveň pojí fenomén prostoru, tímto problémem se zabývá česká teoretička tance Eva Blažíčková, která vymezuje prostor přímo ve vztahuje k tanci. V periodiku *Taneční zóna* uvádí, že: „Prostor nikdy není prázdný, nýbrž volný. Je tělu tanečníka partnerem“ (Blažíčková, 2000, s. 13). Nedegraduje tudíž prostor na „podřízený“, či „vyprázdněný“, ale upozorňuje na jeho kvality, které musí člověk

respektovat, být jimi determinován, ale být jimi též ovlivněn a tudíž z nich čerpat. Vymezuje tanečníka jako vysoce citlivého k otázkám okolního prostředí, který se nesnaží jej násilně pozměnit, ale pokouší se o jeho uchopení. Domnívám se, že tyto myšlenky, které se svým obsahem a kvalitou nevztahují pouze k tanečníkovi a jeho prostředí, můžeme je aplikovat i obecně v kontextu jedince a prostředí. Domnívám se, že pokud je v tanečníkovi takto utvářen pozitivní vztah k tanečnímu prostředí, musí se tento fakt promítnout i na jeho vztahy k okolnímu prostředí. Autorka zdůrazňuje citlivost, právě tento specifický rys člověka, skrze který se utváří jeho vnímavost a tolerance k přírodě a zároveň mu umožňuje nechat se jí prostoupit a následně prostřednictvím její inspirací tvořit. Prostor je pro Blažíčkovou „vždy dimenzí svobody, je to nabídnutá možnost“ (Blažíčková, 2000, s. 12). Tanečník by si měl uvědomovat, že hlavním pracovním nástrojem je jeho tělo, a tvoří jeho nedílnou součást a měl by proto usilovat o využití daných dispozic v kontextu přírody a člověk (tanečník) by měl povzbudit energii prostoru, to znamená být s ní v harmonii.

Blažíčková ve vztahu k lidskému tělu rozlišuje tři druhy prostoru. Jedná se o „vnější prostor do něhož tanečník vstupuje a který svým tělem a jednáním zasahuje a od něhož zpět získává reakci. Aby k této výměně ENERGIE, výměně podnětů s prostorem mohlo docházet, musí být tanečník vybaven citlivým tělem, schopným vnímat, přechít tu reakci, ten IMPULS přicházející z prostoru a od prostoru“ (Blažíčková, 2000, s.13). Autorka se zabývá „vnitřním prostorem lidského těla“, který pro tanečníka představuje úkol orientovat se v sobě samém, kdy vnitřní představivost hraje velkou roli. Čím větší prostor si dokáže tanečník představit, tím je svobodnější „ZÓNA, kam sahá „člověčí ENERGIE“. Je to meziprostor, prostředník kontaktu mezi prostorem lidského těla a vnějším prostorem. Je to také prostor intimity. Někdo do něj může vstoupit, ale na všichni. Cit pro tento druh prostoru má význam pro plasticitu pohybu; Prostor však můžeme pojímat také jako obecný fenomén ovlivňující a zároveň determinující člověka. Siblík uvádí, že tance determinují „prostředí a podnebí, při čemž temperament kmenový a národní podmiňuje nové odlišnosti. Všeobecná kultura citová jako výslednice všech těchto vlivů v určitém celku společenském stává se přímou určovatelkou povahy tanců“ (Siblík, 1917, s. 54). Další vztah s prostorem tedy určuje spjatost tance s kulturou, ale i se Zemí skrze její pohyb. Tanec se odvolává na neustálý pohyb, který je přirozenou součástí světa, země, která se neustále točí. Tuto analogii zmiňuje Delius: „Den střídá se rytmičky s nocí, jaro s létem, rok s rokem, celá zeměkoule je v rytmickém chodu...“ (Delius, 1917, s. 8). Analogicky užívá příměru pohybu světa k tanci Capra: „Realita kolem nás je nepřetržitým

rytmickým tancem“ (Capra, 2002, s. 333). Tanec je tak jen vyvrcholením našich dispozic a odrazem světa – tedy vlivu, který nás utváří. Delius dále uvádí že tanec „je nejsilnější proklamací tohoto světa“ (Delius, 1940, s. 35). Tento výrok lze chápat nejen jako odraz pohybu světa v pohybu člověka, ale i jako koncentrovaného bytí, tedy plnost naší existence.

1.4 Břišní tanec žen

Česká tanečnice Miluše Králová (uměleckým jménem Mila el Král), se zabývá břišním tancem teoreticky i prakticky. Ve své publikaci Kouzlo orientálního tance uvádí různé názvy břišního tance, podle geografického umístění. V Egyptě a ostatních arabsky mluvících zemích je břišní tanec nazýván "raks sharki" (orientální tanec či tanec východu), v Turecku "rakkase". Břišní tanec v těchto oblastech není tolik vyčleňován z ostatních zábavných tanců. Název „břišní tanec“ podle Králové vymysleli Angličané, kteří navštívili Egypt (podle tanečnice a teoretičky břišního tance Karol Henderson Hardingové to byli Francouzi). Není zřejmé, která národnost tento tanec pojmenovala, důležité však je, že viděli tanečnice s nahým vlnícím a třesoucím se břichem. Tento prvek je natolik ohromil, že jej Angličané nazvali „belly dance“ (břišní tanec) a Francouzi "dance du ventre“ nebo-li tanec žaludku a tyto názvy se používají dodnes v zemích Orientu a Afriky. Mimo Orient byl tento tanec poprvé k vidění v Chicagu roku 1893, jako kulturní program na Světové výstavě. Vystoupila zde tanečnice nazývaná „Little Egypt“ a taneční skupina Middle East Dance. Umělkyně pobouřily, ale i ohromily mnoho diváků.

Vymezení břišního tance je nelehký úkol. Vyplývá to z následujících důvodů: terminologických, historicko-geografických a sociálně-kulturních. Nejčastěji bývá břišní tanec zaměňován s tancem orientálním, který prezentuje souhrn všech tanců Orientu (jak historickými tanci s kulturním podtextem, tak i folklórními, ale i profesionálními v čisté i reziduální podobě).

Břišní tanec je v historickém kontextu záležitostí zemí Orientu a Afriky a tyto země jsou doposud jeho neustálým inspiračním zdrojem. Český filosof Stanislav Komárek ve své práci Příroda a kultura uvádí tezi že kultura, přebírající cizí vlivy je může absorbovat pouze tehdy, pokud jsou ji tyto prvky vlastní, nebo nachází analogii a ukotvení

v jejich kultuře. „Ovlivňování cizími kulturami spočívá ostatně zejména v reakci nějakého zapadlé marginálního proudu kultury vlastní, který je jim analogický“ (Komárek, 2000, s. 92). Lze usoudit, že břišní tanec, který je v současné době zastoupen v mnoha kulturách a který vstřícně absorbovala Evropa i Amerika, má aspekt, který je mnoha kulturám společný. Domnívám se, že tímto aspektem je jeho neuzavřenost plynoucí z jeho symbolické archetypálnosti, vytváří obraz ženy ve všech jejích nuancích. Je tedy tancem, který se díky své symbolické podstatě dokáže přizpůsobit mnohým kulturám, ačkoli jeho forma zůstane ve větší, či menší míře nepozměněna.

Český taneční estetik, kritik a publicista Emanuel Siblík, se domnívá, že orientální tanec by se neměl ztotožňovat s břišním tancem. Orientální tance následně charakterizuje takto: „Orientálské tance mají tedy především dvojí vznětový obsah, erotický a nábožensko mystický, který odráží se i ve formě“ (Siblík, 1917, s. 18). Erotický náboj orientálních tanců i povahu asiátů charakterizuje jako „nezduševnělou smyslnost“ a „vysilující ženskost“. Aby předešel zaměňování tanců břišních za orientální, definuje je nejen prostřednictvím specifických pohybů, ale i jejich filosofie. „U orientálního tance pohyby údů se zakřivují dovnitř, opisující kolem zvlněného trupu osnovu křivek protínajících se nejrozmanitějším způsobem, vždy však v harmonickém protikladu jedněch vůči druhým a všech vůči proměnlivé křivce trupu. Tělo spočívá na zemi celými chodidly, které někdy mají špičky dokonce zdviženy; a toto, abych tak řekl, lpění na hroudě zemské, jest namnoze ještě akcentováno poklesem a rozevřením nohou v kolenech. To znamená, že orientální tanec se rozvíjí horizontálním směrem. Již z formální povahy orientálního tance je patrné, že jeho obsah důvěrně souvisí s přírodou: je tajemnými svazky spjat se samou prapodstatou jejího života, s jejími magickými silami...“ (Siblík, 1937, s. 293). Domnívám se, že výše uvedené charakteristiky jsou naopak z větší části specifikou břišního tance, přesněji jeho kořenů – a odkazují na jeho kulturní a symbolický podtext. Autorův přístup odráží především dobový pohled na Orient, který dnes chápeme jako specifický kulturní konstrukt.

V následující pasáži se budu věnovat pohybům (figurám), které jsou pro břišní tanec charakteristické. Jak jsem již dříve uvedla, břišní tanec charakterizuje rozmanité vlnění břicha, které je vyvoláno buď přímo, pohyby břišních svalů, nebo „přeneseně“, kdy vzniká kmitáním koleny tanečnice. Dále jsou charakteristické pohyby pánve, které můžeme rozdělit na vlnivé, (tanečnice boky krouží, nebo imaginárně opisuje číslovku „8“ horizontálně či vertikálně). Dále pak „třasy“ – zdůrazňující pohyb boků (tanečnice může pohybovat oběma boky současně prostřednictvím jemného střídavého pokrčování kolen

tzv. „šimi“, či jemným pokrčováním obou kolen současně, čímž vyvolá zdání celkového rozechvění, třasy také může provádět každým bokem zvlášť). Intenzitu pohybů a jejich rozsah může libovolně měnit v závislosti na hudbě, pochopitelně v intencích pohybů břišního tance. Důležitá je i práce hrudníku, kterou stejně jako pohyby boků můžeme vymezit na plynule vlnivé či třasy. Doplnkem celého charakteru tance jsou pohyby paží, které se vlní nebo prostřednictvím rukou gestikulují. Výrazná by měla být i mimika obličeje, která by měla odrážet radost z tance a „mluvu“ očí. Důležitost „hry“ tanečnickových (či hercových) očí na vystoupení zmiňují také divadelní antropologové Barbara a Savarese, kteří konstatují, že „tanec bez účasti očí je mrtvý“. Oči považují za stěžejní bod, kdy se umění tance (či hry) odlišuje od tzv. běžných technik (každodenní pohyb). Oči dotváří realitu „neběžných“ technik a utvářejí tak celistvé umělecké dílo, oči jsou bod, „ve kterém se setkávají neběžné techniky těla s neběžnými psychotechnikami“ (Barbara, Savarese, 2000, s. 16). Součástí vymezení břišního tance je i fakt, že pro něj není dominantní pohyb nohou, tančí se i vkleče či vsedě. Výrazným znakem břišního tance je tančení naboso, které odkazuje na silné spojení s matkou zemí a tím i projevem úcty. Lze však částečně souhlasit se Siblíkovu tezí, která charakterizuje břišní tanec jako symbol „fysické erotiky“, který podporují „měkce vlnivé pohyby celého těla, které v tanci břišním mluví nejzřetelněji“ (Siblík, 1917, s. 19). Výše uvedené prvky jsou považovány za základní, mohou však být obohaceny o specifika, vyhovující mentalitě kultury, ve které se břišní tanec akulturoval a i přesto se bude stále jednat o břišní tanec.

Posledním, avšak podle mého názoru stěžejním charakteristickým rysem břišního tance je vstřícnost k přejímání nových prvků a improvizace, které dávají tanečnici velkou svobodu.

1.5 Břišní tanec mužů

Ačkoliv břišní tanec byl v minulosti a je i v současnosti doménou žen, jak v historii, tak i dnes jej tančí také muži. Této skutečnosti věnuji pozornost především proto, že je v literatuře věnované břišnímu tanci často opomíjena. Břišní tanec mužů podle mého názoru poukazuje na nesmírnou flexibilitu tohoto tance a na jeho vstřícnost k oboustrannému prolínání. Mnohé prvky, dnes považované za typickou součást ženského

břišního tance byly původně přejaty z tanců čistě mužských. Příkladem může být tanec s mečem a hůlkou, které byly původně součástí typického mužského tance avšak nikoli břišního a dodnes jsou tančeny muži k oslavě jejich dovednosti a úspěchu. Po transformaci tohoto prvku do ženského břišního tance, získaly jak dílčí atributy tak i celý tanec význam jiný – flirtovní, či výsměšný. Břišní tanec mužů je však především variací na břišní tance žen a má dodnes největší tradici v Turecku. Tančí jej často mladí a jemní chlapci či muži chlapeckého vzhledu. Jeho původ můžeme vysledovat v zemích s islámským náboženstvím, kdy byly panovníkem zakazovány tance žen pro muže. Jeho alternativu představují mladíci zženštělého vzhledu. Petr Petříček, který píše o fenoménu břišního tance, ve své publikaci *V rytmu života*, průvodce orientálním břišním tancem spolu s Hardingovou, (kterou uvádí za svůj zdroj) tvrdí, že v Orientu je dodnes součástí folklóru mužský břišní tanec, který se však od ženského liší tím, že se tančí ve skupinách a klade důraz na krokové variace, pohyby rukou, ve kterých tanečník často drží hudební nástroje (kastaněty, bubínky), pohyby pánve jsou omezeny a na rozdíl od „klasické“ improvizace se břišní tanec mužů vyznačuje promyšlenou choreografií. Anna Čumpelíková (uměleckým jménem Adla el Chombelik), renomovaná břišní tanečnice i teoretička, charakterizuje mužský břišní tanec jako dynamičtější (akcent pohybů je vedený do země, dolů), technika však podle jejího názoru zůstává stejná jako u ženského břišního tance, pouze je více strohá a pregnantnější.

Tématikou tance mužů se zabývá také teoretik tureckého břišního tance Kemal Özdemir ve své publikaci *Oriental Belly Dance*. K vývoji mužského břišního tance přispěl nejen zákaz tancování žen na veřejnosti, ale i přirozená potřeba Turků tančit a oslavovat ve velkých skupinách (tanec je i dnes v Turecku daleko více přirozenou součástí každodenního života, než je tomu v některých částí Evropy například u nás). Z této potřeby vzešli tanečníci nazývaní *köcheks*. První zmínky o těchto tanečnících jsou již v 15. století. Muži oproti ženám tancovali ve velkých skupinách. Někteří z nich pravidelně vystupovali v istambulských velkých coffee houses většinou se jednalo o Řeky, Armény, cikány nebo židy. Většina z nich konvertovala k islámu a měla uměleckou přezdívku.

Břišní tanec předváděli v ženských šatech. Nosili sametové košile vyšívané zlatem, saténové sukně jejichž lem korespondoval s pásem. Často měli dlouhé kudrnaté vlasy, používali exotické parfémy a byli nalíčení jako ženy. Nejdříve používali kastaněty, teprve potom prstové cymbálky. Stávalo se však, že je při slavnostech muži sexuálně obtěžovali a snad právě proto byly jejich produkce za sultána Mahmuta II. (r.1856) zakázány. Tehdy mnozí emigrovali do Egypta, kde panoval Mehmed Ali Pasha. Dnes existují mužští břišní

tanečníci např. v Zonguldaku a severozápadní Anatolii. Vystupují však jen výjimečně - na svatbách a významných příležitostech. Nejsou organizováni do skupin, jak tomu bylo dříve, ale pouze jako sólisté. Podle Kemala Özdemira již ztratili původní kouzlo a mají pouze reziduální populární podobu.

V Praze jsem absolvovala seminář tureckého tanečníka Etela, který, učí břišní tanec již pět let profesionálně v Turecku, Holandsku a Belgii, zároveň vytváří choreografii pro tureckou skupinu Anatolian Sun. Mohu tedy z vlastní zkušenosti potvrdit, že mužské břišní tance jsou více strohé. Tanečník se méně vlní, jeho doménou jsou třasy, tanec je preciznější a jeho technika složitější. Tanečník tančí i vkleče, ladný přechod ze stoje do kleku však klade vysoké nároky na jeho fyzickou zdatnost.

1.6 Břišní tanec a hudba

Hudba je nedílnou součástí většiny tanců a měla by ovlivňovat způsob tance. Vztah tanečnice a hudby podle mého názoru velice výstižně charakterizuje Siblík: „Tanečnice ...se zastavuje, zavírá oči, ...před započítím sólového tance. A cele se hrouží do svého nitra. A tyto nejprchavější okamžiky, kdy tanečnice mění vůli a kdy hudba ji vyměňuje duši, jsou přelibé“ (Siblík, 1937, s. 24). Hudba je pro břišní tanec velice důležitá, neboť by měla být inspirací především k tancům improvizovaným. Tanečnice sice zná jednotlivé taneční figury, měla by je však používat v závislosti na hudbě. Následně tedy bych chtěla vymezit břišní tance skrze hudbu, která je především orientální. Břišní tanečnice Jana Žaludová (s tanečním pseudonymem Shadia) uvádí, že většina orientální hudby je složena ze sérií krátkých úseků měnících se v rytmu a melodii, na které tanečnice spontánně reaguje. Hardingová doplňuje, že proměnlivost hudby spočívá v soudržném celku, který představuje celá skladba. Dále se domnívá, že orientální hudbu specifikuje totální absence harmonie, kdy není uplatněn pravidelný rytmus a melodie jako v hudbě západní. Začátek skladeb má arytmiický úvod a během skladby se často mění tempo. Pro orientální hudbu je dále charakteristický lichý rytmus, například sedmidobý rytmus je složen z trojdobého a dvou dvojdobých, desetidobý rytmus je složen z čtyřdobého a dvou trojdobých.

1.7 Antropologie tance

Domnívám se, že podstatu antropologie tance můžu shrnout citátem Danieli Stavělové, která tvrdí, že tančícího člověka „musíme vnímat jako tvůrce a zároveň produkt kultury“ (Stavělová 2000, s. 17). Tanečník (či herec) podle Barbary a Savarese využívá nejen svou vlastní spontaneitu, ale i veškeré kulturní vlivy, které vstřebal během svého života. Antropologové tento proces podle E. Barbary a N. Savarese nazývají „proces pasivního, smyslově-motorického absorbování“ každodenního chování v dané kultuře „inkulturací“ (přizpůsobení se vlastní kultuře)“ (Barbara, Savarese 2000, s. 175). Vzhledem k tomuto faktu je velice obtížné se zabývat tancem vzniklým v jiném kulturním kontextu. Taneční antropoložka Anya Peterson Royce se ve své knize *The Anthropology of Dance* zmiňuje o problematice antropologické interpretace tanců, které nejsou vlastní naší kultuře. Ačkoliv popisujeme co vidíme, vnímáme pouze část tance – která navíc v jeho kulturním kontextu nemusí být ta hlavní a důležitá, prvky na které se zaměříme mohou být marginální. Navíc vnímáme tanec skrze prizma naší kultury. Může se nám stát, že budeme popisovat deviace místo normálu. Tato úskalí se podle autorky dají překonat např. kvantitou shlédnutých vystoupení jednoho typu tance.

Podle Stavělové by taneční antropologie měla vnímat „tanec nejen jako fyzický produkt, ale v první řadě jako kulturní proces“ (Stavělová 2003, s. 67). Tanec je determinován přírodním prostředím a kulturou, ve které se utváří, podle toho jsou mu přisuzovány specifické funkce v rámci kulturního a symbolického systému. Podle J. Jebavé: „Tanec jako svébytný umělecký projev, schopný procházet vývojovými změnami, odráží také vnitřní stav lidské společnosti“ (Jebavá, 1998, s.12). Prostřednictvím studia tance můžeme nalézt charakter dané společnosti, Stavělová kritizuje skutečnost, že tanec je jako fenomén komplexního výzkumu opomíjen. „Pozornost je věnována většinou pouze umělému prostředí scénického tance či některým vybraným jevům tradiční lidové kultury, zatímco společenský taneční projev v tom nejširším měřítku zůstává stranou badatelské pozornosti“ (Stavělová, 2003, s. 67). Autorka dále uvádí, že takto zkoumaný jev tance nám nemůže vypovědět o stavu společnosti, což by mělo být účelem hluboké antropologické studie, která zkoumá jeho funkce v konkrétní kultuře, neboť „taneční projev jako prostředek nonverbální komunikace může pomoci dešifrovat či lépe pochopit

mnohé zásadní společenské procesy“ (Stavělová, 2003, s. 67). Slovy Royce: „tanec nemá stejnou strukturu, jako jazyk, ačkoliv v některých formách funguje stejně a není identický s jinými formami vyjadřování“ (Royce, 1977, s. 33). Stejně jako jazyk vyplňuje kulturní „mezery“ chová se však jinak a k realitě má jiné vazby. „Tanec je tedy chápán jako svébytný fenomén s vlastními pravidly. A vzhledem k tomu, že je spjatý s lidmi, kteří ho provozují – musíme skrze ně navrátit tanci jeho kontext“ (Royce, 1977, s. 34).

Stavělová se domnívá, že k analýze je zapotřebí vnímat to, co nám tanec sděluje „...o společenských vztazích, jejich proměnách a příčinách“ což předpokládá naši „...znalost výrazových prostředků samotných tanečních druhů a stylů, ale i jejich znakových kódů, stejně tak jako způsobů symbolického vyjadřování socio-kulturního prostředí, ve kterém jsou všeobecně sdílenou zkušeností“ (Stavělová, 2003, s. 67). Dále uvádí základní okolnosti podmiňující existenci určitého tanečního jevu ve společnosti, které by měla taneční antropologie sledovat skrze způsoby získávání kompetence, kdy a při jakých příležitostech dochází k akci. Tyto kódy by měly pomoci dešifrovat funkci tance a s přihlédnutím k výše uvedeným tezím. Zabývám se tedy jak historií tance, tak i jeho styly, vyjadřovacími prostředky a jeho umístěním ve společnosti.

Stavělová, ovlivněná Youngemanem, zobecňuje základní pravidla antropologického studia tance do následujících výzkumných dimenzí:

- 1) Studium formálních aspektů tance – (co se tančí)
- 2) Studium chování - (během kterého se realizuje taneční struktura nebo stylovým provedením, tj. jak je pohyb uskutečňován)
- 3) Studium interakcí kulturních a sociálních faktorů, které tanec obklopují před, v průběhu a po jeho provedení (tj. kdo, kdy, kde a proč v rámci taneční události)
- 4) Studium „role tance v normativní, estetické a symbolické dimenzi sociokulturního prostředí – jeho významem“ (Stavělová, 2003, s. 68).

Studium toho co se tančí „bezprostředně souvisí s vymezením struktury tance (která bývá zakotvena v určitých kulturních vzorcích a představuje formální uspořádání pohybových elementů, které jsou produktem kulturního chování a kognitivních struktur“ (Stavělová, 2/2003, s. 68). Tato rovina výzkumu ale musí být doplněna analýzou toho „kdo, kdy, kde a proč“ tančí (Stavělová, 2003, s. 68).

Stavělová se ve své studii Jak se dnes v Čechách tancuje (2003) nezabývá pouze antropologií tance obecně, ale i problematikou břišního tance v českých podmínkách. Jako dokument jejích tezí jsou přiloženy práce jejích studentek, které mapují určitou subkulturu tance v Čechách. Polemizuje s tvrzením, že na první pohled se jeví, že v dnešní

době je tanec v kultuře jako výrazná kulturní hodnota zastoupen minimálně. Tuto tezi však záhy vyvrací, uvádí, že tanec se pouze spojil s jinými sférami, než tomu bylo dříve (kdy byl prostředkem „k demonstraci např. maskulinity, politického smýšlení či jakékoli identity“ (Stavělová, 2003, s. 67). Oproti tomu v současnosti je tanec nejsilnější doménou v oblastech aktivit volného času vedle sportu a aktivní relaxace. Autorka konstatuje, že izolovanost tanců od společenských procesů je pouze zdánlivá. Shrnutím prací svých studentek Stavělová zobecňuje dnešní funkci tance v Čechách jako doplňkových jevů, které v naší společnosti chybí, především pro rozvoj emotivních složek našeho života. „To vše jsou pocity v běžném životě chybějící. Taneční události vesměs tedy představují jakýsi virtuální svět mizejících či zmizelých prožitků a mohou být zrcadlem vyprazdňujícího se hodnotového systému postmoderní společnosti“ (Stavělová, 2003, s. 69). Ve vztahu k břišnímu tanci uvádí Stavělová hypotézu, že je znovuoobjevením „ženské přirozenosti (a krásy nezávisle na jejím striktně utvářeném mediálním obraze)“ (Stavělová, 2003, s. 69).

Práce Stavělové je kritická k nedostatku vědeckého zájmu o tanec v Čechách a rovněž se staví proti konzumní západní společnosti, kterou s odvoláním na Baumanna charakterizuje jako postmoderní a vyprázdněnou. S autorkou veskrze souhlasím, domnívám se, že tanec je formou manipulace s vnímáním reality. Jedním z faktorů skutečně autentického života může být vytváření „alternativního“ světa prostřednictvím tvořivých aktivit, kterou bezesporu břišní tanec představuje.

2. GENEZE TANCE

2.1 Vývoj tance

V této kapitole se budu zabývat tancem jako univerzálním kulturním fenoménem, který pravděpodobně existoval od počátku vývoje lidské kultury. Vývojové proměny tance můžeme klasifikovat podle Siblíka, prostřednictvím funkcí: 1. rituálně náboženské; 2. zábavné; 3. profesionální (Siblík, 1917)

Vývoj tance probíhal skrze změnu jeho funkcí, v průběhu věků plnil různá poslání a funkce a díky tomu se jeho význam proměňoval. Prapůvodní význam tance během vývoje měnil svou důležitost, proto jej mohl nahradit význam jiný. Prapůvodní význam tak zůstal skrytý v redukované podobě, případně získal redundantní funkci. V tanci se tudíž odráží obecný vzorec evoluce. Podle Capry je základní vlastností evoluce tvořivost, nikoli pouze adaptace (Capra, 2002).

Souriau uvádí, že prvním byl imitativní tanec, při němž lidé napodobovali pohyby zvířat a tento rituální tanec byl pravděpodobně propojen s loveckou magií. Teprve později se zrodil tanec jako autonomní pohyb, který nebyl inspirován imitací, jeho funkcí byl pohyb sám. Podle mého názoru jej lze přirovnat k tanci „absolutnímu“, který popisují autoři Estetického slovníku W. Henckmann a K. Lotter, podle jejich názoru absolutní taneční formy svá témata odvozují z formálních prvků – tanečník vyjadřuje abstraktní formy – myšlenky a emoce a vzniká tak choreografie.

Siblík rozlišuje prapůvodní fáze tance na lyrické a mimetické. Lyrické tance charakterizuje jako „poesii pohybů“, které jsou „nosieli citu a nálady“ (Siblík, 1917, s. 8). Mimetický tanec podle jeho názoru spočívá na principu vyprávění, a proto jej vymezuje jako tanec „programový“.

Další klasifikací tance je rozlišení podle počtu aktérů. Siblík považuje za vývojově mladší tanec sborový, teprve později se vyvinul tanec sólový. Autor tuto tezi opírá o teorii, ve které se domnívá, že člověk byl nejprve plně součástí skupiny, až později se začal vyčleňovat a emancipovat v rámci strukturovaného kolektivu. „Po sborové formě

tance dochází konečně k tanci sólovému, když jedinec přestane se cítit nerozlučnou součástí společnosti dosáhnou vyššího stupně individuální dovednosti. **Zužitkuje-li** pak těchto technických hodnot k plnějšímu vyjádření svého já ve vyšší formě, stává se teprve umělcem v ryzím slova smyslu“ (Siblík, 1917, s. 11).

2.2 Tanec a rituál

Podle Siblíka byl tanec, jako rituál jednou z jeho prapůvodních forem. „Živlům a fysickým mocnostem přírody platila tudíž nejprve jeho úcta a zbožnění, které vyjadřoval tancem, jenž se tak stává modlitbou těla“ (Siblík, 1917, s. 10). Tento tanec obsahoval jak prvky volné improvizace, tak i prvopočátky choreografie. Německý teoretik tance Rolf Italiaander se zabývá primitivním tancem Afriky. Ve své práci Tanec v Africe se domnívá, že tanec ve své prapůvodní formě byl vždy spojen s magií a rituály života, smrti, lovu, války, boje a iniciačními obřady (Italiaander, 1960). Součástí většiny rituálů (tedy i tanečních) byla snaha dosáhnout díky extázi transcendence. Extatické tance byly často spojeny s Matkou přírodou či bohy. Jebavá se zmiňuje o kultech plodivé síly, které jsou podle jejího názoru spojeny s extatickými tanci, jejichž funkcí má být umocnění sexuální síly. Aktér vyzývající božstva bývá často pod vlivem omamných látek. Přejít do extáze zároveň sugestivní hudba, obvykle tleskání či bubnování, výkřiky, či zpěv, které podporovaly pohybovou aktivitu účastníků. Z prvopočátečního pohupování, podupávání a poskakování se vyvíjela vytříbenější ustálená forma - tanec. Důležitým prvkem těchto prvotních, rituálních tanců bylo kroužení, víření, či otáčení, které při delším provádění navodilo změny mysli. Pro taneční teoretičku Marii - Gabrielu Woisenovou jsou krouživé pohyby z filosofického hlediska esencí lidského bytí a prostředek ke spojení s vyšší esencí. Podle Woisenové „kroužit kolem centra znamenalo být ve stálém spojení se zdrojem bytí, kruhovým pohybem se člověk dobírá ke svému vnitřnímu bytí“ (Woisen, 2000, s. 4). Dnes je za jednu z nejznámějších extatických forem krouživého tance považován tanec dervišů. Skrze transcendenci se tanečník snažil o překročení vlastní osoby a současně o splynutí s přírodou, Vesmírem či Bohem. Účelem tance bylo pochopení rozmanitých přírodních jevů a vlastního místa v přírodě. Komárek uvádí, že „sebespatření“ v přírodě je prožíváno „jako odhalení její skutečné podstaty a o to větší

radost, že oba světy jsou ovládány týmiž principy (tendence projíkat sebe sama jinam a tam pak spatřovat „odcizený obraz sebe sama“ je u lidí velmi silná...“ (Komárek, 2000, s. 59). Tanečník v sobě musí objevit pokoru, vzdát se svého ega, aby mohl splynout s vyšším posláním. Delius přispívá poznatkem, že: „Tanec je nejvyšší **pokora**: společné kroužení v rytmu vesmíru“ (Delius, 1940, s. 40). Tanečník se tudíž stává médiem transcendence božské i přírodní energie.

Polská břišní tanečnice Rada Živkovič se domnívá, že taneční rituály měly za cíl především uvolnění nadbytečné energie a zároveň nádech erotického či extatického významu. Tanec byl prostředkem nejen k uvolnění fyzické energie, ale i psychosociální tenze. Díky tomu často způsobí fyzické vyčerpání, aktér tak díky tanečnímu rituálu může vstoupit do stavu liminarity, kdy může překračovat i některá společenská tabu. Tuto tezi lze dokumentovat názorem Italiaandera, který se domnívá, že tanec v primitivních kulturách má magický základ, neboť v tanci padají všechny profesní, věkové a vztahové bariéry. Podle Siblíka základní funkcí „prvotního“ tance „byl požitek jednak tělesný, spočívající v uvolnění nahromaděných sil, jinak s nimi spojený prožitek duševní vzniklý z uvolnění psychiky a záležející v oproštění z předchozího útlaku, vnitřní svobody a probuzení fantazie“ (Siblík, 1917, s. 7). Rituální obřady ve své vyspělejší formě přecházely do náboženství, které bylo jakousi ustálenější formou zpočátku improvizovaných rituálů. Podle Siblíka jsou náboženské „tance, nejstarší forma choreografická, napodobily pohyb hvězd, gesta božstev a velké činy...“ (Siblík, 1917, s. 10). Náboženské symboly, které měly archetypální povahu, byly zachovány během evoluce, byly pouze modifikovány. Skmoliniowski uvádí, že náboženské symboly v umění dobře přežívají, neboť „vyjadřují nejhlubší touhy a aspirace lidské duše. Tím, že nás dostanou až za hranice toho, co je pro nás pojmově dosažitelné, nás nutí kráčet po nekonečné cestě, která je vždycky otevřená a jež vždy nabízí nové možnosti a alternativy“ (Skolimowski, 2001, s. 190). Tanec tudíž zůstává vždy otevřený, je nevyčerpatelný, neboť se ve svém základě odvolává na archetypální mezní body v životě člověka a je současně oslavou lidské existence.

3. KOŘENY BŘIŠNÍHO TANCE V MYTOLOGII

Tuto kapitolu jsem do své práce zařadila proto, že břišní tanec se ve svých kořenech odvolává na původní rituály spojené s kultem plodnosti. Uctívaným symbolem spojeným s fertilitou byla většinou žena (výjimkou byl kult plodnosti boha Dionýsa), součástí oslav plodnosti a ženství byly rituální tance. Jejich posláním bylo nejen zrození nového života, ale ovládaly také vegetační cykly. Ve své celistvosti symbolizovaly zrození i smrt „neboť úroda znamená život a do země se pohřbívají mrtví“ (Jebavá, 1998, s. 44). Antropolog Julius Lips dodává, že ve starověkých vyspělých kulturách smrt znázorňovala znovuzrození přírody. Bohyně plodnosti jsou proto ve své celistvosti duální, neboť v sobě zahrnují aspekt zrodu i zániku.

Bohyně plodnosti jsou univerzálním jevem napříč kulturami, které ve svých počátcích byly většinou matriarchální. Tanečnice a teoretička břišního tance Hardingová uvádí, že antropologové spojují vznik břišního tance s dávnými kulturami Afriky, Indie a Blízkého východu. Tyto kultury chovaly k ženě posvátnou úctu, především pro její plodnost, a proto ji alegoricky spojovaly s úrodnou zemí. Ve výše zmíněných kulturách byl díky tomu zakotven pozitivní přístup k přírodě, jež byla považována za posvátnou, nejcharakterističtější součástí oslav na její počest byly tance, doplněné hudbou a zpěvem (Haringtnová, 2005). Autor Encyklopedie estetiky Souriau uvádí, že tanec ženský je od prvopočátku svého vývoje spojován s magií mateřství a s plodností.

3.1. Mezopotámská mytologie

Mezopotámie je oblast mezi řekami Eufrat a Tigris obývaná zápasícími nešemitskými Sumery a šemitskými Akkady.

Autoři encyklopedie o mytologii J. Rosecký (a kol.) se domnívají, že Ištar je nejstarší písemně doloženou bohyní a pravděpodobně se stala archetypem pro další bohyně plodnosti. Marie Matoušová Rajmová ve své publikaci Tanec v Mezopotámii, uvádí, že Mezopotámie oslavovala tancem a zpěvem Innanu (Ištar), bohyni plodnosti, byly jí zasvěceny chrámy, ve kterých tančily kněžky.

Česká břišní tanečnice Adela Čumpelíková se domnívá, že první doklady o existenci břišních tanců se dochovaly na sumerských hliněných deskách (cca. 2 500 př.n.l.). Matoušová – Rajmová uvádí, že tyto desky zobrazují novoroční sumerské slavnosti, při kterých byl inscenován rituální tanec - Svatá svatba nejvyšší kněžky Ištar a krále (zástupce a prostředníka Boha na zemi) a měl za úkol zajišťovat plodnost země. Tento tanec je podle Čumpelíkové popisován takto: „bohyně během tance zdůrazňuje třasy, houpavými a krouživými pohyby prvotní ženské znaky - prsa, břicho, klín a pozadí“ (Čumpelíková, 2005).

Matoušová – Rajmová dále popisuje další podobné typy tanců žen, které sloužily k oslavě plodnosti země. Jsou vyobrazené na kamenných válečkových pečetích. Byly tančeny okolo bohyně, kněžky, případně poblíž chrámu. Ženy tančily v krátkých rozšířených sukních. Výjimkou byla „Nahá bohyně“, dokumentovaná na artefaktech (terakoty, pečeti) s bubínkem v ruce, se širokými boky a velkými prsy, které ji zčásti zakrývaly náhrdelníky různé délky. Matoušová – Rajmová se domnívá, že se jednalo o chrámové kněžky zobrazené jako hudebnice a tanečnice. Kult bohyně tance Ištar i chrámová prostituce byla spojena nejen s plodností žen, ale i s plodností celé země.

Podle autorky zabývající se východní mytologií Rachel Stormové byla Ištar sumerskou bohyní lásky, plodnosti, vegetace, ale i války nebes a země. Její analogií byla Inana, která byla babylónskou bohyní. Ištar (Inanna znamená v překladu „paní nebes“) díky tomuto jménu je v pozdějších dobách spojována s planetou Venuší. Venuše symbolizovala svým nebeským mizením a znovuobjevováním Ištařin sestup do podsvětí. Ištar – bohyně života a plodnosti sestupovala do podsvětí, aby se nad ním zmocnila vlády. Ve své ješitnosti se oblékla do nejkrásnějších závojų a šperků, všech sedm závojų však při průchodu sedmi branami musí postupně odevzdat, do podsvětní říše pak přichází zcela nahá. Ištařina snaha o ovládnutí celého světa však byla potrestána, usmrtila ji vlastní sestra Ereškigal (královna podsvětí, která zároveň symbolizuje plodné lůno). Po smrti Ištar zavládla na Zemi neúroda. Smrtí Ištar však mytologický příběh nekončí; na přimluvu své služky byla vysvobozena bezpohlavními bytostmi. Podmínkou bylo, že do podsvětí za sebe musí nalézt náhradu, tou se stal její milenec, pastýř Dumuzi. Vybrala jej do podsvětí proto, že pro ni v době její smrti netruchlil. Ištar se ho však po čase zželel, opět se vrací do podsvětí a celý přírodní cyklus (zima symbolizuje Ištařin pobyt v podsvětí a jaro její návrat) se stále opakuje. Tento Ištařin příběh jsem popsala podrobně proto, že se jím inspirovaly břišní tanečnice - jeden z kultovních břišních tanců se nazývá „tanec sedmi závoju“ (viz. výše). Tímto tancem proslula tanečnice Mata Hari.

Z mnoha mýtů pojednávajících o Ištařině životě lze usoudit, že Ištař byla „klasickou představitelkou femme fatale (viz. kap. 8. Orientální tanečnice – „femme fatale“ jako kulturní námět pro tvorbu evropských umělců). Bipolární kombinace Ištař v sobě zahrnuje život i smrt, které charakterizují její osobnost „...plnokrevnou postavu – tvrdohlavou, nelítostnou ženu, nebezpečnou svůdkyni mužů. Inanna, ať už panenská či promiskuitní, je vždy zpodobňována jako mladá žena bez obvyklých povinností manželky a matky“ (Jandová, 2002, s. 96). Ištař je považována za rozmarnou a bojovnou bohyni, která chce ovládnout celý svět „...měla potěšení z boje jako by to byla hra nebo tanec“ (Jandová, 2002, s. 96). Představuje nejen dobro a plodnost, ale i rozmarnost a destrukci.

Ištař symbolizuje starověkou bohyni, která v sobě zahrnuje všechny aspekty ženské proměnlivosti. Její kult se symbolicky proměňoval v průběhu antické mytologie. Ištař byla transformována do podoby Venuše (Afrodity), bohyně pozemské a nebeské lásky a v Artemis je zastoupen Ištařin bojovný charakter.

Tyto kontrastní charakteristiky ženských postav (Ištař, Venuše, Artemis) lákaly umělce, svou proměnlivostí, dávaly jim velký prostor pro interpretaci (v oblasti výtvarného a tanečního umění).

3. 2 Antická mytologie

Řecká mytologie měla významný vliv na vývoj celé evropské kultury. Pro moji práci je významné zjištění, že antičtí bohové měli k tanci velmi dobrý vztah, hlavní akcent kladu na dokumentaci tanců bohyň plodnosti. Siblík uvádí, že Řekové podle Lukiana věřili, že bohové také tančí a chtějí, aby je v tom lidé napodobovali. Bohové je dokonce svým tancům sami učili: „Minerva tancům bojovným, Venuše tancům lásky, Bacchus tancům lascivním“ (Siblík, 1917, s. 22). Teoriemi vzniku světa se v antické mytologii zabývá mnoho legend. Jedna z nich je spojena s bohyní Gaiou - Zemí, která symbolizuje plodnost (Gaia se svými syny, zplodila další děti). V pozdějším období byla tato bohyně spojována či transformována do Deméter (bohyně úrody).

Vojtěch Zamarovský, autor knihy Bohové a hrdinové antických bájí, uvádí, že Deméter byla pravděpodobně maloasijskou bohyní. Její původ se odvozuje od bohyně Astarty, která měla původ v asyrsko – babylónské bohyni Ištař. Autor dále uvádí, že

s Deméter jsou spojovány Hóry, bohyně tří příznivých ročních dob (Thalló je spojována s květem, Auxó s růstem a Karpó s plodem). Jedním z jejích úkolů bylo podporovat plodnost země.

Starí Řekové si střídání ročních období odůvodňovali prostřednictvím následující legendy. Do Deméteřiny dcery Persefoné se zamiloval bůh podsvětí Hádes, který ji unesl, Zeus mu však zakázal si ji ponechat. Persefonina matka byla nešťastná a proto přestala podporovat plodnost země. V době, kdy Persefoné žila v podsvětí, byla její matka nešťastná a její žal se projevoval i na zemi, která byla půl roku neplodná (podzim a zima), s příchodem Persefoné na svět je Deméter šťastná (jaro a léto).

Editor Encyklopedie antiky Ludvík Svoboda uvádí, že kult bohyně Deméter vznikl již v matriarchální době Řecka. S touto bohyní byly spojovány Thesmoforia (třídenní oslavy plodnosti). Mystéria byla podle Jebavé pořádána v Eleusiu, byla sdružením, které přijímalo všechny lidi, bez ohledu na sociální postavení a původ, slibovala setkání s Bohem a posmrtný život. Spolu s věštinami byla mystéria střediskem náboženství a kulturního života. Svoboda popisuje mystéria jako kultu, do nichž člověk vstupoval rituálním zasvěcením. O průběhu těchto rituálů víme málo, neboť členové spolku o nich pod pohrůzkou smrti nesměli mluvit.

Pro zaměření mé práce je nejvýznamnější Afrodita, která byla spojována s krásou, láskou a plodností, která byla Římany přejmenována na Venuši. Afrodita byla „jednou z nejvíce uctívaných bohyní celého Olympu, neboť si lidé uvědomovali, že bez lásky a bez sexu by nebylo života ani budoucnosti (Jandová, 2002, s. 168). O Afroditině zrození existují dvě odlišné verze: v první je dítětem záletnického boha Dia a nymfy Dióny. Z tohoto svazku vzešla krásná Afrodita která je symbolem „fyzické přitažlivosti a tělesné lásky“ (Jandová, 2002, s.166). Podle druhé verze byla Afrodité potomkem Urana, prvního nebeského boha. Bůh Kronos Urana vykastroval a jeho genitálie vhodil do moře, kde se spojily s mořskou vodou, z této pěny byla zrozena Afrodita. Byla symbolem lásky posvátné – nebeské. Z této legendy vychází i její jméno, neboť řeckého slovo „afro“ znamená „pěna“. Afrodité vystoupila z moře na ostrově Kypru a v korintských chrámech byla uctívána mladými dívkami, které se věnovaly i posvátné chrámové prostituci. Díky své dualitě – vycházející z rozdílných legend o jejím zrození je Afrodité patronkou prostitutek i ochránkyní manželství. Je také bohyní krásy, elegance, potěšení, šarmu, smíchu, společenského života a pohodlí. Jejími symboly jsou růže, myrta a jablka a ptactvo – především labuť a hrdlička. Podle klasika výzkumu mytologie Josepha Campbella je Venuše transformací Sumersko-babylónské astrální mytologie, která

„ztotožňovala aspekty kosmického ženského principu s fázemi planety Venuše. Jako jitřenka byla pannou, jako večernice byla nevěstkou...jakmile zmizela v záři slunečních paprsků, byla objetí pekel...“ (Campbell, 2000, s. 270). Bohyni Afrodité doprovázela družina Charitek (v Římě nazývaných Gracie), bohyní krásy, půvabu a slavnostního veselí. R. Martin uvádí, že Charitky patřily do družiny Apollonovi, oproti tomu V. Zamarovský je spojuje s Afroditou a uvádí, že byly bohyněmi lichotivého přemlouvání. E. Siblík uvádí, že v homérských hymnech (2,16) jsou zmiňovány tance „Charitek a Afrodity, bohyně krásy a harmonie za doprovodu zpěvu: je to vědomá oslava tance jako sloučení ženského půvabu se zvukem rytmického slova, se smyslnou krásou a radostí ze života“ (Siblík, 1917, s. 22). Oslava ženského půvabu a radosti patří mezi typické atributy břišního tance. Podle E. Siblíka tanec praktikovaly mladé dívky (hieroduloi), které byly zasvěcené bohyni Afrodité. Peníze získané za tanec a chrámovou prostituci odevzdávaly do chrámové pokladnice. Dle pramenů hieroduloi existovaly až do dob římských na Sicílii na hoře Eryku.

Artemis (Diana) je bohyně lovu, neobdělané divoké zalesněné krajiny, divokých zvířat a měsíce (Jandová, 2002, s. 168). Je dcerou Dia a Léty. Žárlivá Diova manželka Héra seslala na rodičku porodní potíže, dcera Artemis musela přihlížet porodním bolestem své matky při zrození jejího dvojčete, bratra. Apollona. Artemis se díky tomu stala ochranitelkou žen při porodu, ale i žen, které chtěly zůstat pannou a také ochranitelkou všech ženských tajemství. Díky této své dualitě bývá zobrazována dvěma způsoby 1. jako bohyně s několika řadami prsou - symbolem mateřství, 2. jako mladá panenská lovkyně – obklopena panenskými nymfami.

Jelikož ji při lovu doprovázely i ženy pozemské, byla obdivována především občankami Sparty. V této interpretaci se objevuje i další rozměr jejího uctívání, který nepředstavuje mateřský a erotický princip, ale je bojovnou atletickou bohyní.

Cudnost a počestnost byla hlavním charakterem této panenské bohyně, avšak symbol měsíce, který byl jejím atributem, ji spojoval s ženským menstruačním cyklem a tedy i plodností. Měsíc jako atribut byl do jejího charakteru začleněn až v pozdější řecké mytologii, kdy absorbovala měsíční bohyně Semelé a Heaté, které dodávají Artemis význačnost.

Významným faktorem pro vývoj tance v Řecku byl ideál harmonie ducha a těla - Kalokaghatia. Podle Siblíka „Antický člověk není následovně nikdy sužován rozporem mezi tělem a duší“ (Siblík, 1917, s. 32). Duše nebyla upřednostňována (jako později v křesťanství, kde tato skutečnost měla negativní vliv na vývoj tance) tím, že tělo nemělo

„být“ samo o sobě, ale mělo tvořit protipól duše. Tyto determinující faktory způsobily, že se některé tance mohly stát sofistikovanějšími a oduševnělejšími. Tanec měl pro Řeky také výchovný smysl, neboť tendence vystihnout tancem cizí pocity obracela pozornost k sebepoznání a sebezdokonalování. U Řeků byly nejoblíbenější bojové tance, které odrážely patriotismus. Existovaly také tance „pro zábavu“, které však byly pro řecké občany podřadnou aktivitou. Tančily je hlavně cizinky - profesionální tanečnice, které byly zvány na slavnosti. Siblík uvádí, že se tančilo nejen na počest bohů, ale také pro lidské potěšení. Tanec byl součástí soukromých oslav, hostin a svateb. Autor se domnívá, že tance, které původně měly rituální charakter, se později transformovaly do tanců pro zábavu, které předváděly profesionální sólové tanečnice *auletridy*. Důvod, proč na slavnostech tančily profesionálky, zmiňuje Čumpelíková. Uvádí, že „stejně jako v Egyptě, i ve starém Řecku a Římě byl břišní tanec pro ženy z vyšších sociálních vrstev na veřejnosti před zraky mužů zakázán. Existovala jediná výjimka, a tou byla svatba syna. Matka tak vyjadřovala souhlas s volbou nevěsty“ (Čumpelíková, 2005). Na vývoj tance v Řecku měl především v 7. století vliv Orient. Podle Siblíka se tance staly více orgiastické „taneční pohyby jsou pružnější a odvážnější“ (Siblík, 1917, s. 33). Jebavá uvádí jako příklad helénistické období jako dobu, kdy se Řecko přiklonilo k orientálním prvkům Indie, Egypta a Izraele.

3.3 Egyptská mytologie

Podle autorky zabývající se mytologií Elizabeth Hallam byla v Egyptě uctívána Hathor - bohyně tance, zpěvu, plodnosti, tělesné lásky, ochránkyně žen, porodů i smrti. Autorka dále uvádí, že Hathor byla lidmi oslavována tancem, zpěvem a pitím, neboť byla považována za stvořitelkou života na celé zemi. Byla zobrazována jako kráva či žena s rohy, v této podobě bývala přivolávaná k těžkým porodům. K Hathor patří i její atribut - řehťačka (tzv. sistrum), posvátný nástroj, který často doprovázel tance Egyptanů.

Baset byla bohyně radosti, potěšení a tělesné lásky. Byla oslavována tancem a zpěvem, jejím symbolem byla rovněž posvátná řehťačka (bývá zobrazována jako žena s kočičí hlavou). Staroegyptskou legendu o původu zrození prvních králů V. dynastie můžeme považovat za doklad o existenci břišního tance. Prapůvodní funkcí břišního tance

bylo pomáhat nastávající matce. Byla obklopena tančícími ženami, které prováděly společně s rodičkou krouživé a třesoucí pohyby pánví, které ji měly usnadnit porod, prostřednictvím zpěvu a tance pozitivně působily na její psychiku. Egyptoložka Irena Lexová uvádí egyptský mýtus ve kterém bůh Re oplodnil smrtelnicí Ruditdidit, porod trojčat – jeho potomků však byl komplikovaný. Re tedy povolal na pomoc čtyři bohyně a jednoho boha Eset, Nebthet, Meschenet, Heketa a Chnumo. Bohyně se proměnily v pouliční břišní tanečnice, které šly pomoci Ruditdidit

Spolu se vznikem kultů bohyň plodnosti vznikla i potřeba jejich uctívání, byly jim stavěny chrámy a jejich chrámovými služebnicemi se stávaly ženy. Jak uvádí Hardingová, žádná z bohyň ani kněžek výše uvedených kultů nežila v celibátu. „Protože rozmnožovací funkce bohyň byla ve zmenšené formě představována ženskými pohlavními orgány, bylo asi přirozené uctívat bohyně službou dívek a panen“ (Hardingová, www. 2005). Autorka dále uvádí příklady posvátné chrámové prostituce dívek zasvěcených bohyním v oblastech Blízkého Východu, západní Asie, Řecka, Egypta, Kypru a v severní Africe. „Integrální součástí jejich povinností byl také posvátný tanec, speciálně ten typ tance, který oslavuje břicho, zdroj plodnosti bohyně“ (Hardingová, 2005). V Řecku funkci chrámových služebnic plnily hétery. L. Svoboda uvádí, že slovo hétery bylo odvozeno z řeckého „hetairai“, což znamená družky, přítelkyně. Hétery popisuje jako vzdělané ženy zabývající se literaturou, filozofií a uměním. Mezi umění však autor neřadil tanec, uvádí, že existovaly i hétery „bez vyšších ambicí, pištkyně, tanečnice, žonglérky, jež spojovaly své dovednosti s prostitucí“ (Svoboda, 1973, s. 233). Nevidím však vysvětlení, z jakého důvodu Svoboda taneční umění nezařadil mezi ostatní druhy umění. J. Jebavá hétery popisuje jako tanečnice či akrobatky, které ovládaly hru na píšťalu, bavily hosty vyprávěním a tančily smyslný tanec na oslavu příchodu jara. Jebavá v Kapitolách z dějin tance a možnosti terapie uvádí Démostenesova slova: „Hétery máme pro svou rozkoš, souložnice pro každodenní ošetření těla, manželky pro ušlechtilé plození dětí a pro strážení domácnosti“ (Jebavá, 1998, s. 49).

4. PROMĚNY TANCE V ČASE A PROSTORU

4.1 Tradice břišního tance na území Asie

Indie, se svým rozsáhlým mytologickým systémem, obdobně jako Řecko spojuje vznik tance se svými bohy. Indické legendy o vzniku tance podrobila sugestivnímu popisu a teoretické interpretaci zejména polská břišní tanečnice Rada Žirkovič.

V první legendě bůh Šiva naučil tančit svou ženu Parvátí takový druh tance, který mu poskytoval největší satisfakci, tento tanec byl naplněn energií „lasya“, která je plná graciéznosti, křehkosti a vděku. Protipólem tohoto tance byl Šivův „tandava“, tanec plný aspektů mužnosti, který byl velmi živý.

Druhá legenda vysvětluje příčinu vzniku tance jinak. Polobohové se nudili, proto vládce polobohů Indra přišel k Bráhmovi a žádal ho, aby vymyslel něco, díky čemu budou moci příjemně trávit čas, takovou aktivitu, která by zapojila oči, uši a zároveň byla dostupná pro všechny kasty. Bráhma se ponořil do hluboké meditace, ze všech čtyř véd vybral jejich esenci (z rigvédy - slova, z samavédy - hudbu, iajurvédy – gesta a z atharvavédy - chuť) a smíchal je v harmonický celek. Vzniklo tak divadelní umění „natya“, s kterým pak pracoval Bharáta, a vypracoval příručku tanečních obřadů. Tak byla vytvořena dokonalá technika, které však stále něco scházelo, byl to ženský princip. Brahma proto pověřil dvacet tři rajských nymf („apsary), aby tanec dotvořily. Díky tomuto umění mohli polobohové začít vyprávět příběhy pomocí pohybů a gest – tedy tancem.

Tanec na zemi vznikl až po období zlatého věku hojnosti, ve věku stříbrném, kdy se lidé, podobně jako bohové, začali nudit. Parvátí proto naučila smrtelnici Usu tančit umění lasia. Usa své umění předala pastýřům z Dvaraki a ti jej předali ženám Saurastri.

Historický původ tance J. Jebavá datuje mezi 2 až 1 tisíciletí př.n.l., kdy do Indie přinesli tanec Árjové, který tam přesídlili ze Sumeru. Jejich hlavními hudebními nástroji byly buben, loutna, harfa, flétna a cimbál.

Vývoj tance v Indii je spojován s prvními tanečními centry v chrámech, tanečnice podle J. Jebavé tančily v chrámech na počest boha Bráhmny, teprve později se tančí u dvora. Tanec měl původně duchovně rituální náplň, především v době Britské nadvlády se tanec změnil v tanec pro zábavu. Tanečnice vystupovaly na dvorech maháradžů a koloniálních úředníků, Žirkovič uvádí, že umění tanečnic a jejich prestiž v té době poklesla. S rozšířením buddhismu a hinduismu se tanec přesouvá mezi lid a stává se významným folklórním prvkem. Z toho byly vyvozeny základní školy indického tance - kathakali, manípúri, bháratánátjam a kathak. Autorka popisuje charakter indického tance jako formu podobnou józe, neboť i v něm dochází k syntéze fyzické energie a duchovní sílou, která se v tanci dodržuje dodnes. Školy indického tance lze popsat následujícím způsobem:

1. Kathakali - skupinový tanec mužů, kteří hrají i ženské role (Jebavá, 1998).
2. Manípúri - tanec dvou kněžek a kněze před celou vesnicí, kterou vyzývali k tanci, měl symbolicky podpořit plodnost země. Tanec byl doprovázen milostnými písněmi a obscénními prvky, které měly posílit magický účinek tance (Jebavá, 1998).
3. Bháratánátjam - tanec sólový, který využívá především mimiku obličeje, gesta rukou tzv.: „mudry“. Tanec tančili zpočátku i muži, záhy se však stal doménou žen; tanečnice jeho prostřednictvím vyprávěly mytologické příběhy i světské legendy (Barbara a Savarese vysvětlují slovo bháratánátjam, je složeno z bha = bhara = pocity; ra = rasa = estetická příchut', vychutnání; ta = tála = rytmus; nátjam = tanec) (Barbara, Savarese 2000, s. 193). Tento tanec se podle Jebavé stal doménou dévadásí. Tyto tanečnice jsou též nazývány „bajadéry“. Podle Siblíka se těší velké úctě díky legendě, ve které jedna z bajadér poskytla jako jediná přístřeší bloudícímu bohu Višnovi. Podle legendy jsou bajadéry božského původu vychovávány při pagodách a jsou zasnoubeny bohu. Dnes však víme, že jimi jsou mladé dívky vybírány převážně z chudých rodin, nebo se toto povolání dědí po matce a tyto profesionální tanečnice prochází náročnou výchovou. Siblík jejich tance popisuje takto: „Tance devadas...jsou povšechně velmi lascivní a svědčí o hlubokém oddání se bohu. V touze splnutí individuální duše s velikou duší boha přecházejí až do extáze...“ (Siblík, 1917, s. 17). Tyto tanečnice jsou též spojeny s kultem ohně z počátků arijské tradice. Hlavním projevem oslav při něm byly tance a zpěv hymen obsažených v Rig - Védě. Pro tyto tance byly podle Siblíka vybírány právě devadásí. Domnívá se, že orientální tanec je „vzpomínkou na kult ohně vykazuje pohyby třepotavé hadí, procházející pažemi až do konečků prstů, aby v atmosféře někde se rozplynuly“ (Siblík, 1917, s. 19). Svým tancem vyprávějí hlavně milostné písně a dokonale ovládají

symbolické pozice prstů tzv. mudry a mimetické umění. Autor dále uvádí, že celé tělo tanečnice je „podrobeno rytmické plastice vzácné schopnosti výrazové a lyrické něhy zvláštního kouzla. Vedle písní bývají tance bajadér doprovázeny hrou sladkých hypnotizujících melodií nástroje cymbálovité. Za hudebníky vybírají si muže zvlášť šeredné a znetvořené, aby tím více vynikla jejich krása“ (Siblík, 1917, s. 18). Devádásí podle něj netančily pouze v chrámech, ale později i na dvoře radži.

Čtvrtým typem tance je Kathak. Podle Jana Vojtky, studujícího tento tanec, to byl původně tanec mužů i žen pocházející od nomádských barbarů tzv. Kathaks (vyprávěči pohádek). Tito Kathakové předváděli tance jak ve vesnicích, tak i v chrámech. Námětem tanců byly mytologické, případně mravně laděné příběhy, pro oživení tance zpívali a používali hudební nástroje. Tančen byl převážně v severní Indii v chrámech na počest bohů. Autor dále uvádí, že v době mughalské okupace byl v chrámech zakázán a proto se přesunul na dvory, kde se měl stát sofistikovaným uměním. I zde tanečník „vypráví“ hinduistické mýty a legendy, avšak původně literární obsah zde ustupuje technice. Pohyby v tanci kathak jsou především složeny z komplikovaných gesta rukou (mudry), výrazná je i expresivita obličeje i každá figura. Všechny tyto tři části ve vzájemném kontextu mají symbolický význam, vyjadřují nejen emoce, například určitá figura může vyjadřovat i daného boha či legendární postavu. Krokové variace jsou pevně dané, nejdůležitější však je dodržovat rytmus. Tanečnice mají nákotníky s rolníčkami tzv.: „ghungaru“ rytmické údery „zvonivých“ nohou musí přesně korespondovat s ostatními „gesty“ těla. Doplnkem jsou piruety a skoky, které jsou zakončeny stabilní pózou. Pro dnešní techniku kathaku charakteristická rychlá rytmická práce nohou tzv.: (laikari) a tance jsou choreograficky dělené do cyklů s množstvím otoček. Tanečníci pojednávají především o příbězích Rádhy a Krišny (Šivy a Párvatí), ale i jiných božstev.

Současný indický tanec je popularizován masovou produkcí Bollywoodu. Podle Mehta Sekutu, který se touto problematikou zabývá jsou tyto filmy v Indii velice oblíbené a počtem vyrobených filmů za rok převyšují americký Hollywood, od něhož je název Bollywood odvozen. (V USA se vyrobí 700 filmů ročně, v Indii se v roce 2003 vyrobilo 877 filmů) a i v rozpočtu předčí bollywoodské filmy Americké. V roce 2005 jsem měla možnost se s touto filmovou produkcí seznámit prostřednictvím pražského kina Aero, kde byl pořádán festival bollywoodských filmů. Evropský divák tyto filmy většinou považuje za velmi dlouhé (trvají 3-4 hodiny) a příliš naivní. Filmy z bollywoodské produkce jsou melodramatické, zápletky je velice jednoduché a děj je plný intrik, které hlavnímu zamilovanému páru filmu nastražuje okolí. Tanec je obvyklou součástí každého

filmu, bollywoodské filmy mají nejbližší analogii v muzikálových filmech Evropy a Ameriky. Děj je prostrídán dlouhými tanečně hudebními scénami, kde tančí všichni přítomní jednotně a uprostřed je sólový tanečník. Častým jevem je gendrové oddělení tanečních skupin. Ačkoli gesta, mimika a mluva celého tance jednotlivých hrdinů vůči svým milovaným partnerům opačného pohlaví je velice flirtovní ve filmu se dvojice nikdy ani nepolíbí. Při náročném tanci hrdinové zpívají, zpěv je však nadabovaný a každý herec má svého zpěváka - dabéra. Jednou z největších hvězd současného Bollywoodu jsou muslim Šahrukh Khán a herečka a tanečnice Preity Zinta. Bollywoodské filmy jsou směsicí tradiční a moderní kultury. Tyto tance vycházejí z prvků klasických tanců kathak či bharata natya. Během filmu se často mění scénérie i kostýmy, můžeme tak vidět škálu od tradičního sárí až po minisukni s topem. Divákům nelogičnost a nerealističnost nevadí, bollywoodští diváci chtějí vstoupit do kouzelného světa, kde se nemožné stává možným, kde vždy vítězí pravá láska a kde jsou city důležitější než fakta.

Významným fenoménem utvářejícím obraz břišního tance jsou tance cikánské. Původ cikánských tanců lze hledat v Indii. Charakteristickým rysem cikánských tanců je však multikulturnost, která se utvářela postupně, prostřednictvím kočovné mentality a díky pozitivnímu přístupu k přejímání cizích vlivů. Indický původ Cikánů potvrdili lingvisté, kteří též prokázali, že cikáni prošli Persií, Tureckem a Řeckem již mezi 10. a 15. stoletím. Hardingová dále uvádí domněnku, že cestovali jako kováři s tatarskými vojsky, podle autorky se cikáni v byzantské říši objevili kolem roku 855, na Krétě a Srbsku 1348, v Transylvánii a Moldávii v roce 1417, ve Francii roku 1419, v Římě 1422, v Paříži 1427, v Anglii 1430. Do severního Španělska se dostali roku 1447 jižní cestou přes severní Afriku.

Vzhledem ke kočovnému životu cikáni využili dovednosti tance a zpěvu, kterými si mohli příležitostně vydělávat. Podle Siblíka cikáni v průběhu své migrace přenášeli hudební prvky z jedné kultury do druhé. Kulturní vlivy se podle něj nejpevněji křížily „tancích cikánských, jež vykazují motivy taneční nejrůznějších národů a jejich strhující temperament v neposlední příčině souvisí s jednohlasností hudby, v níž se bujně rozvíjí rytmus i melodie“ (Siblík, 1917, s. 54). Nenechávali se však ovlivňovat jednosměrně, co přejali vždy trochu upravili podle svého estetického cítění. Podle mého názoru by se dal jejich život přirovnat k nomádství, o kterém ve své esejí O nomádství píše Michael Maffesoli. Autor považuje za charakteristický znak nomádství „hledání neviditelného“ (Maffesoli, 2002, s. 245). Hardingová popisuje cikánskou mentalitu, jež se odráží v tanci i hudbě jako tragickou, plnou lítosti a pomsty, (cikáni projevovali zájem o

témata smrti a komunikace s duchy). Domnívá se však že „truchlivé“ písně a tance Cikáni provozovali především v uzavřeném okruhu. U Maffesoliho nacházíme analogii mezi blouděním a tragického pohledu na svět. „Bloudění by z tohoto hlediska bylo výrazem jiného vztahu k druhému a ke světu, vztahu méně ofenzivního, něžnějšího, tak trochu hravého a samozřejmě tragického, spočívajícího na nahlížení pomíjivosti věcí, bytostí i jejich vztahů“ (Maffesoli, 2002, s. 33). Pro veřejnost měly tance veselé a plné energie. Elsie Ivancich Dunin, který se zabývá cikánskými tanci v encyklopedii tance, uvádí, že tance cikánů byly Evropany často romantizovány, a vytvořily mnohé stereotypy. Jejich kultura tak není jen přijímající, ale též šířili nové. Maffesoli uvádí, že „nomádství není samozřejmě vlastní celé populaci, avšak tím, že někteří jsou jím uchvázeni, vyživuje globální kolektivní imaginárnost“ (Maffesoli, 2002, s. 63). Důležitý je tedy prvek exotična, který cikáni v každé kultuře budili a domnívám se, že právě ten silně podporuje imaginaci a kreativitu. Dává nám možnost vkročit do jiné kultury, zamyslet se nad svou vlastní a porovnávat je. A i když, anebo právě proto když zjistíme že bychom v ní nemohli žít spouští se mechanismus snění, které je dovořeným únikem z reality, neboť vždy zůstane na rovině snění. Do doby, než lingvisté objevili jejich původ se považovali a byli považováni za potomky Egyptanů, což zvyšovalo jejich exotičnost. Podle Žirkoviče cikáni striktně oddělovali osobní život od veřejného. Tanec si předávali po generacích. Nejčastěji tančili u různých oslav a především u ohně. Použití ohně během tance převzali od Indu.

Tanečnice se často doprovázely tleskáním, luskáním, dupáním či výkřiky, později používaly kastaněty či prstové činelky. Autor zabývající se rómskou kulturou Dunin uvádí, že cikánské tance se liší podle geografického umístění a sociálního statutu. Český autor zabývající se břišním tancem Petr Petříček považuje za nejzřetelnější příspěvek tance cikánského tance pro břišní větší ladnost a procítění. Tanečnice bojuje, ztrácí se a opětně nalézá své hrdé já.

4.2 Tance Středního východu

Oblast Středního východu zahrnuje jihozápadní Asii a část severní Afriky, díky islámskému náboženství jsou zde břišní tance stále na hranici legálnosti. Taneční kulturou Středního východu se zabývá teoretička orientálních tanců Adra Najwa. Uvádí, že islámští

učenci nezakazují tance, dokonce povolují i ty, které mají milostnou a flirtovní tematiku, ba i tance extaticko - náboženské. Tanec je v těchto zemích oblíbenou zábavou, není však popularizován a veřejně propagován. Styly tance ve výše uvedených kulturních oblastech můžeme rozlišit na typy *lidové (folklórní)* a *městské*.

Folklórní tanec mívá osobitý styl, tančí se především v rámci skupiny příslušníků komunity, tanec upevňuje její solidaritu a pospolitost. Lidový tanec se liší od městského především tím, že není striktně genderově segregovaný. Břišním tancům se věnují ženy, zábavný břišní tanec patří k nejrozšířenějšímu typu v oblastech Středního východu. Pro tento tanec jsou specifické vlnivé a krouživé pohyby hrudníku a pánve, které jsou prováděny odděleně, přičemž hrudník i pánev opisují různé kruhy, spirály, či jiné geometrické obrazce. Podobná, avšak jednodušší je práce rukou. Chůze má posuvný charakter (není zdůrazněn krok), tělo se „sune“ bez zřetelnějších pohybů nohou. Doprovodnými hudebními nástroji k břišnímu tanci jsou flétny, housle, bubny, tamburíny, prstové činelky a dudy. Zábavní tance jsou předváděny na oslavách, mezi speciální tance patří břišní tanec s rekvizitami a zbraněmi - holí a mečem.

V zemích Středního východu je břišní tanec nepostradatelnou součástí svatebních obřadů. Břišní tanečnice jsou zvány na svatby a významné události proto, že se věří, že přinášejí magické požehnání, štěstí a ochranu před zlými silami. Při svatebních obřadech meč tanečnice plní symbolickou funkci, dalším artefaktem jsou svíčky, které drží v rukou nebo tančí s podnosem na hlavě na kterém jsou umístěny svíčky.

Typickým tancem z arabského poloostrova a Levantju je tanec žen s mečem, který je pro svoji flirtovní povahu řazen mezi tance zábavné. Žena tančí s mečem uprostřed kruhu mužů, přičemž se rychle otáčí, touhou mužů je dotknout se tanečnice, a tím ji vyvést z rovnováhy. I v případech, kdy se muži podaří tanečnice dotknout, bývá zraněn a to proto, že překročil „normu“ - stanovený odstup od tanečnice. Tanec s hůlkou může být jak individuální, tak i párový, tanečnice pomocí hůlky odhání tanečníka, pokud se přiblíží příliš blízko. Sólový tanec má výsměšně flirtovní charakter - tanečnice „dráždí“ diváky pošťuchováním hůlkou. V této oblasti mají tradici i tance se závoji, při kterých se muži snaží strhnout ženu závoj.

V městských komunitách tančí ženy (amatérky) pro pobavení svých přítelkyň, pokud provádějí tance mimo svoji komunitu bývají morálně zahanbeny.

Dalším místem kde se provozují břišní tance jsou kabarety, které navštěvují místní muži a také cizinci. Vystupují zde profesionálky, jejich sociální status a úroveň záleží na typu kabaretu v kterém vystupují. Kabaretní tanečnice jsou méně stydlivé a

s diváky flirtují úsměvem a pohledem. V současnosti se výše uvedené země snaží podpořit cestovní ruch pořádáním tanečních festivalů, prezentované tance uváděné jako folklórní jsou však pořadateli upravovány, především zkracovány, aby diváka zaujaly. Vybírají pouze tance některých regionů, a můžeme konstatovat, že celková úroveň festivalu není vzhledem k hodnotnému folklórnímu tanci dobrá. Tance zde prezentované, jak mužské, tak i ženské jsou předváděny bez emocionálního prožitku, čímž ztrácí svůj původní esprit.

4.2.1 Styly arabského tance a islámská estetika

Mezi arabskými ženami byl břišní tanec vysoce intimní záležitostí, tohoto umění si cenily a předávaly si je z generace na generaci. Tančily především pro potěchu partnera, ale i pro rozptýlení jiných žen. Arabský břišní tanec se podle české tanečnice Reny Milgrom soustřeďuje především na pohyby pánve. Podle břišní tanečnice Jany Žaludové (uměleckým jménem Shadiah) jsou arabské tance komplikovanější než egyptské, a to nejen fyzicky, ale i koordinačně. Během tance by se měly pohybovat všechny části těla současně, především kroužením - hlavou, rukou, hrudníkem i boků.

Rakouský filozof a teoretik islámského umění Ernst J. Grube uvádí, že toto umění není prvotně vázáno na geografickou oblast, či etnickou skupinu, ale na islámské náboženství, které nerespektovalo zeměpisné ani sociální hranice. Komplexní povaha islámského umění je podle jeho názoru spoluvytvářena také původními tradicemi podrobených zemí, které se v průběhu času smísily s prvky islámské kultury, pro kterou byla určující estetika arabská, perská a turecká. Významnými transformátory podrobených kultur byly jednotlivé styly – turecký, perský a íránský. Tyto styly Grube simplifikuje a charakterizuje takto: tureckým prvkem je abstraktní ornamentika, perský prvek charakterizuje lyricko – poetickým mysticismem a íránský charakterizuje fantazijními ireálnými formami. Islámské náboženství bylo determinující pro oblasti severní Afriky, Středního východu, centrální Asie (Afgánistán, Pákistán, Bangladéš), jižních republik Ruska a jihovýchodní Asii (Malajsie, Indonésie, jižní Filipíny).

Tématu islámské estetiky ve vztahu k tanci se věnoval Lois Lamaya' Al - Faruqi. Islám měl podle jeho názoru určující vliv na charakter tanců ve výše zmíněných

oblastech. Pozitivní stránkou byla jeho estetická kvalita, negativním aspektem pak bylo jeho zakazování náboženskými fanatiky. Cílem islámské estetiky bylo nikoli oslavovat přírodu, ale uctívat boha. Nejdůležitějším důsledkem tohoto přístupu bylo podle Al - Faruqi vyhnutí se programové choreografii, tedy rozvoj improvizované formy tanců. Podle Gruba, měl na umělecký styl vliv filozofický požadavek nekonečna, které bylo projevem boha, nikoli přírody. Důležité bylo vědomí nekonečnosti a pomíjivosti, to se podle jeho názoru projevilo a bylo oslavováno v „nekonečném ornamentálním dekoru“. Al - Faruqi uvádí, že od přírody se tanečník vzdaloval prostřednictvím komplikovaných tanečních vzorců, které měly být vyjádřením nekonečné kontinuity, odrážející boha. Rozvinuly se tak nesmírně složité pohyby, kladoucí důraz na detail. Zdánlivě nekonečnou následnost improvizovaných pohybů podporuje fakt, že v tanci není kladen důraz na „klasické“ taneční schéma (začátek, vyvrcholení a závěr) orientální tanec (tedy i břišní), je sledem „minivyvrcholení“ (tzv. klimax).

Performer tanec výrazně nezačíná a neuzavírá, aby podpořil imaginaci diváka, který si nadcházející taneční vzorec může dokončit ve svých představách. Jednotlivé taneční prvky by měly být na sobě nezávislé a dávat tak tanečníkovi možnost improvizace podle jeho vlastního vkusu. Podle Al - Faruqi může být každý segment oceněn samostatně, neboť obsahuje napětí i uvolnění – tedy i „minivyvrcholení“. Tento fakt „klasické“ evropské nestrukturovanosti dále podporuje neurčitá délka představení (to může trvat jen pár minut, ale i hodiny), záleží na tanečnickově kreativě a zájmu diváků. Tuto tezi dokládá Grube, který se zmiňuje o islámské estetice obecně. Uvádí, že nekonečným opakováním motivu byl vyjádřen hluboký výraz víry ve věčný život a pohrdání pozemskou existencí. Každý prvek je tak součástí celku, který není ohraničen ukončením, ale nechává dekor dále plynout a neuzavírá tak možnost nekonečnosti. Al - Faruqi uvádí, že vliv náboženství se odrazil i v kostýmu, který popíral tanečnickovo tělo. Hlavním účelem bylo zahalení a přetvoření přírody. Tuto tezi dokládá Grube, který uvádí, že nejdůležitější zásadou islámského umění bylo popření hmoty. Grube islámské umění charakterizuje jako vznik „nového“ světa. „Vzniká tak svět, který se vzdaluje skutečným předmětům, nadřazuje se nad reálné formy, což umožňuje překonat individuální a neopakovatelný rys uměleckého díla a zahrnout je do většího a jedině skutečného světa nekonečného a nepřetržitého bytí“ (Grube, 1973, s. 10-11).

4.2.2 Tanec na území Persie

Rena Milgrom, zabývající se teoreticky i prakticky perským břišním tancem uvádí, že na jeho utváření měla vliv Hedvábná stezka, která procházela Perskou říší. Peršané tak mohli přijímat mnoho vlivů, především z Číny a Indie. Perské tance se smísily s folklórem střední Asie a vznikly tak „klasické“ tance Íránu, Uzbekistánu a Afghánistánu, které se tančily pouze u dvora (Milgrom, 2005). Perský tanec pak ve své „finální“ podobě ovlivnil tanečnice z Egypta a Turecka, které částečně převzaly taneční styl (především v pohybech rukou).

V perských tancích byl kladen důraz především na horní část trupu. Perský tanec je charakteristický především rozmanitou „mluvou“ rukou, která spočívala ve vlnivých pohybech paží a pohybech prstů, ale také v jemných pohybech hlavy. Důležitá je i mimika obličeje, který zároveň koketuje, ale i vyjadřuje zdrženlivost, tanečnice se svůdně směje, ale zároveň si uchovává hrdost. Perský břišní tanec je plný drobných detailů, Milgrom ho popisuje jako intrikovaný, rafinovaný, jemný a plný symbolických významů. Důraz je kladen na tanečnickou osobnost, která musí dát tanci duši. Díky tomu, že pánev není ve svém pohybu samostatně oddělena, protože se s ní zároveň pohybuje hrudní část, proto jsou pohyby pánve méně výrazné a pohyb tak působí poněkud strnuleji. Tanec zpestřují otočky, které vyvolávají asociaci baletu. Chůze je spíše imaginární (není zvýrazněn krok), tanečnice se pohybuje v prostoru jemným posouváním chodidel, budí dojem, že se pohybují vnitřní silou. Doplnkem perského tance jsou prstové činelky nebo čajové sklenky. Tradiční taneční kostým tvoří dlouhé kalhoty a kabátec.

Milgrom dále uvádí, že historicky nejvýznamnější etapou pro rozvoj tance bylo období za dynastie Qajar (1780-1906), obzvláště za vlády Fath Ali Shaha. Největší úpadek tance byl spojen se zánikem monarchie, kdy tančily pouze prostitutky a komedianti. Ve své kultivované formě byl udržován pouze v úzkém rodinném kruhu.

Podle mého názoru představují jak tradiční, tak i moderní formy perského břišního tance, zpestření stále se vyvíjející kultury západního břišního tance. Měla jsem možnost absolvovat seminář perského tance u americké tanečnice Robin Frend. Na základě vlastního zážitku a zkušenosti tak mohu potvrdit výše uvedenou pohybovou specifikou. Tento tanec se řadí mezi náročnější, především pro svou požadovanou preciznost provedení a jemná gesta, která musí být provedena dokonale, aby neztratila kouzlo detailu.

4.2.3 Turecký břišní tanec

Tradice tureckého tance představuje jednu z nejčastějších a nejobsáhlejších forem tanců. Jednalo se o typy břišních tanců folklórních, městských a dvorských, které byly prezentovány při různých oslavách - především svatbách a narození dítěte. Hardingová tvrdí, že tanečníci a tanečnice byli společností uznáváni, výhrady vůči nim měli pouze vzdělanci, kteří je považovali za nemravné. Ačkoli byl tanec obdivován, pro Turka byla taneční profese degradující, proto v Turecku tančili většinou cizinci, neboť (stejně jako v Egyptě) bylo společensky nevhodné aby tančili místní lidé veřejně. Autorka dále uvádí, že v Turecku tančili především cikáni, arméni a židé. Hardingová dělí turecké tance do tří kategorií na náboženské, lidové a spektakulární.

Podle Hardingové vývoj městského typu tance byl nejvýraznější v Istanbulu (hlavním městě Ottomanské říše), zde se pořádaly festivaly v hippodromu při státních slavnostech a náboženských svátcích. Tančili zde jak amatéři, tak i profesionálové. O těchto tancích je bohužel málo zmínek, neboť je začali popisovat teprve cizinci v průběhu 16-19. století. Turečtí učenci nepovažovali tanec na oslavách za významný, proto mu nevěnovali pozornost.

Folklórní tance měly také velký vliv na uchování tradic. Díky tomu, že vesnice byly izolované od vnějších vlivů, se nám uchovaly i tance z odlehlých komunit, které mají kořeny ve středověku – z dob Nomádů. Břišní tance byly populární především na svatbách. Hardingová popisuje slavnost heny, jehož účastnice tančí v kruhu a drží tácy se svíčkami. Svíce i hena mají symbolicky ochrannou funkci. Podobné tance lze nalézt i v jiných zemích vystavených muslimskému vlivu např. v Persii, severní části Afriky a v Malajsii, kde se podobný tanec nazývá „menari hine“. Autorka dále uvádí, že při některých svatebních obřadech se tančilo i s mečem, který symbolizoval magickou ochranu novomanželů, byl tančen před svatebním procesím.

Dalším místem pro utváření specifického stylu tance byly dvory, o kterých se Hardingová též zmiňuje, zde tanečníci oslavovali důležité události, například ustanovení nového vládce. Pořádaly se festivaly, které zahrnovaly nejen tanec, ale i cirkusová vystoupení a ohňostroje. Obdobné slavnosti se pořádaly také v Istanbulu.

Čumpelíková uvádí, že od 16. století byl součástí orientální kultury i vzdělaný harém, který tvořil nedílnou součást aristokratických dvorů v Tunisku, Egyptě a Turecku. Tanečnice zde tančily pouze pro svého pána, případně, pokud byly vyzvány, předvedly

své umění některému významnému hostu. Autorka se domnívá, že aristokratické dvory soutěžily v porovnávání úrovně svých harémů. Dívky z harému byly vzdělány jak ve filozofii, tak i poezii, próze, zpěvu, hře na hudební nástroje, tak i v tanci.

V harémech byl rozšířený především tanec se závojem. Do poloprůsvitného závoje se žena skrývala, ale i částečně odhalovala a tak zvyšovala napětí. Hardingová popisuje, že hedvábný šátek tanečnice držely za „jeho dva konce v prstech, a hrály buď stydlivou pannu, nebo flirtující kurtizánu. Někdy šátek představoval lano, které se dalo omotat kolem hlavy nebo krku, jindy byl jakýmsi závojem před tváří“. Všichni hudebníci, kteří sultánovy harémové tanečnice doprovázeli, museli být slepí. Hardingová charakterizuje pohyby tanečnic jako sugestivní, s četnými pohyby břicha, otáčením těla, poklekáním a prohýbáním dozadu, aby tak odvážní diváci mohli na čelo tanečníka položit minci. Někdy předváděli i pantomimu fyzické lásky s výrazem hluboké vášně (Hardingová 2005). V harémech se vyskytovaly lesbické a homosexuální tendence, které byly následkem dlouhodobé izolace žen od mužů a naopak.

Zajímavostí jsou lázeňské tance – zrefa. Lázně byly segregovány na mužskou a ženskou část, proto v nich vystupovali tanečníci a herci totožného pohlaví. Součástí jejich profese byly homosexuální či lesbické služby. Čumpelíková uvádí, že zprávy o těchto tancích jsou dochovány již z 1800 př.n.l. Lázeňské tance jsou známy nejen v Turecku, ale i Řecku, Římě, starém Egyptě a dalších arabských zemích.

Hardingová pojednává i o tanečnících, hlavním důvodem proč muži tančili ženské tance byly restrikce koránu, které zamezovaly styku mužů se ženami a naopak (ženy nemohly veřejně tančit a už vůbec ne před muži). Tanečníky se tedy stávali mladí chlapci, jejichž mužské rysy nebyly dominantní, oblékali se jako ženy, nosili dlouhé vlasy a tančili tak dlouho, dokud si uchovali ženský vzhled.

V Turecku se tanečnice doprovázejí sami, prostřednictvím „zil“ (prstových kovových činelků), které se navlékají na palec a prostředníček každé ruky. Mohl být použit jen jeden pár - v každé ruce jeden činel. Tanečnice též mohou luskat prsty, tento prvek měl výrazný vliv na cikánské tance. K. H. Hardingová uvádí, že turecké tance navazovaly na tureckou hudbu, která se vyznačuje velmi komplexními a neobvyklými lichými rytmy (např. 9/8, 9/4, 10/8, 7/8). Devíti-osminový rytmus tance - karslima je dodnes často užíván jako úvodní rytmus vystoupení břišních tanečnic. Hudebníci hrají na housle, dvojitý buben - nkkare a tamburíny. Tanec s činelky je oblíbený i dnes, avšak u českých žen nepatří mezi nejvyhledávanější, neboť, že je příliš složitý.

4.3 Tradice břišního tance v severní Africe

4.3.1 Egyptská kultura a tanec

Králová předpokládá, že břišní tanec je asi 5 až 10 tisíc let starý. Jeho stopy se nacházejí v různých kulturách, ale jeho přesný původ není znám. Jednu z tezí, kterou uvádí i M. Králová je, že břišní tanec vznikl asi před čtyřmi tisíci lety v Africe jako tanec rodiček. Žena, která se chystala porodit, tančila s několika ženami ve zvláštním stanu tak dlouho, až své dítě "vytančila". Taneční pohyb spočíval v krouživých pohybech pánve a třasech, omamující účinky tance dodávaly rodičce odvalu. Pro mladé dívky to byla také příprava na porod vlastního dítěte. M. Králová poznamenává, že porod „byl společenskou, téměř posvátnou událostí, a ne pouze biofyzilogickým aktem, jak je tomu bohužel dnes“ (Králová, 2002, s. 5).

Anthony V. Shay, ve svém článku o břišním tanci (Taneční encyklopedie), uvádí, že tradice břišního tance pravděpodobně pochází ze starověkého Egypta. Dozvídáme se o něm převážně z fresek a reliéfů v hrobkách. Česká egyptoložka Irena Lexová uvádí prameny, ze kterých můžeme čerpat poznatky o staroegyptském tanci. „Protože zmínka o tanci je v staroegyptské literatuře velice málo, jsou reliéfy a obrazy skoro výhradním pramenem pro studium egyptského tance“ (Lexová, 1930, s. 16). Vzhledem k výše uvedenému omezení je nutno vyvíjet mnoho hypotéz a spekulací. Lexová se domnívá, že lze usuzovat, že egyptské tance „...i v nejstarších dobách nebyly omezeny jen na kroky znázorněné na obrazech v hrobkách staré říše; umělci si vybírali tento postoj buď z neschopnosti znázornit jiné taneční postoje obtížnější, vyžadující rychlého postřehu nebo kresby podle modelu nebo z pohodlí kopírovali staré předlohy, místo, aby umělecky tvořily obrazy nové“ (Lexová, 1930, s. 15). Autorka uvádí, že egyptský umělec se musel řídit jistými kánony zobrazování lidského těla obecně. „Chtěl-li Egyptan znázornit pohyb, buď mohl znázornit jen některou vyznačenou okamžitou polohu těla nebo mohl nakreslit několik jeho fází“ (Lexová, 1930, s. 18).

Vzhledem k flexibilitě břišního tance se domnívám, že jeho rozpětí může být širší, z tohoto důvodu uvádím i tance akrobatické a mužské. Králová uvádí, že některé egyptské archeologické objevy zobrazují tanečnice v určitých pózách, které jsou typické

pro břišní tance, což faktograficky dokládá, že tento tanec byl praktikován v chrámech jako tanec posvátný. Egypt je odborníky považován za zemi původu břišního tance. Hardingová dělí egyptské tance na šest základních druhů:

1. náboženské
2. nenáboženské festivalové tance
3. tance pro bankety
4. harémové
5. soubojové
6. pouliční tance

Oproti výše uvedené kategorizaci Hardingové se egyptoložka Irena Lexová zaměřuje pouze na staroegyptské tance, které kategorizuje na základě ideového obsahu následovně:

1. tanec čistě pohybový (na vybití energie) zestetizuje se, jen pokud aktér zjistí, že má diváky;
2. gymnastický – snaha zaujmout (akrobatické prvky – most, poskoky, klek ve vzduchu, leh na břicho, aktér se snaží dotknout nohama hlavy vytváří tak oblouk, má zakloněnou hlavu a podpírá se rukama);
3. napodobující (např. zvířecí pohyby) tanečník chce buď pobavit či předvést svou zručnost;
4. párový (pouze žena se ženou či muž s mužem);
5. skupinový;
6. válečný (jeho součástí pravděpodobně byly bumerangy);
7. dramatický;
8. lyrický;
9. pohřební (obřadní tance, projevy smutku, světské pro obveselení ducha zemřelého);
10. náboženský (byl součástí bohoslužby, tančilo se i pro krále – boha).

Podle Lexové bylo účelem tance vyjádření radosti. Často se tančilo k počtě bohů radosti Hathory a Basety.

Hardingová uvádí, že žádná ze vznešených Egyptůvek by se neodvážila tancovat někde na veřejnosti. Lexová tuto tezi doplňuje tvrzením, že v Egyptě tančili muži i ženy jak jednotlivě, tak dohromady – převážně Egyptané z chudších vrstev. Nejčastějšími břišními tanečnicemi však byly cizinky a otrokyně, určitou výjimkou byly profesionální tanečnice a ženy z harémů, které byly školeny v tanci a hudbě.

Jebavá uvádí, že profesionální tanečnice z královských harémů se nazývaly „chebojet“, ženy dobře živené a přátelsky nakloněné. Profesionální tanečnice měly ve

společnosti významné místo, na rozdíl od zpěváků a hudebníků. Tanečnice dokonce vytvářely autorské choreografie - nejednalo se tedy pouze o improvizace. Podle Hardingové měly svůj specifický slovník pro označení jednotlivých kroků, pohybů, pozic a gest. Ty měly podle autorky názvy jako "telátko", nebo "správné nalodění na člun", "chůze podél zvířete", "dokonalé uchopení krásy" atp. Autorka dále uvádí, že profesionálky tančily na banketech a v harémech. Z toho můžeme usoudit, že byly vzdělanější a sofistikovanější než jiné tanečnice. Zmínky o pouličních tanečnicích jsou také součástí legendy vzniku V. dynastie (s největší pravděpodobností se jednalo o břišní tanec). Ženy tančily na přání kolemjdoucích za úplatu, ale také byly zvány pro zpestření zábavy na různé slavnosti.

Domnívám se, že břišním tanečnicím mohla být určena nejstarší taneční smlouva, která byla nalezena v archivech řeckých papyrů (z majetku Cornellovy university) pocházející již z roku 206. Obsah této smlouvy popisuje Hardingová. „Isadoře, kastanětové tanečníci z Artemisie u Filadelfie. Rád bych si tě najal se dvěma jinými kastanětovými tanečnicemi, abys v mém domě šest dní tančila v rámci festivalu, který začne 26. května (v originále 24. dne měsíce painy). Obdržíš jako plat 36 drachem, chléb a my ohlídáme všechny zlaté ozdoby a zlaté náramky, které s sebou přineseš. Poskytneme ti také dva osly, pokud budeš chtít navštívit město" (Hardingová, 2005). Tanečnice Isadora je v této smlouvě označována jako "protalystria", zatímco obvyklý řecký termín pro tanečnice zněl "orchestria". Je tedy jasné, že Isadora byla specialistka na kaskanětový tanec. Byla otrokyní, takže jí nebylo dovoleno o podmínkách svých smluv vyjednávat. Jako tanečnice ale měla možnost přivést s sebou své kolegyně. Pokud se pokusím o platovou paralelu tehdejších profesí, pak zedník si vydělal dvě a půl drachmy za den, zkušená tkadlena sedm drachem za den, takže 36 drachem pro tanečnici byl velmi vysoký plat.

Kastaněty vypadaly podobně jako dnešní španělské, pouze byly plošší. Nej kvalitnější kaskaněty pocházely z Řecka a z Fénicie. V Egyptě byly nalezeny také páry prstových činelků, které jsou identické s párem nalezeným v Pompejích.

Egyptané - muži i ženy tančili pouze při velice zvláštních příležitostech, podobně tomu bylo i v ostatních zemích středního a předního Východu, čím byla žena vznešenější a čím vyšší postavení zaujímal, tím méně tančila. Tancovala pak jen při příležitosti zasnoubení dcery nebo syna, aby tím dala najevo svůj oficiální souhlas. Podle Jebavé, takovou příležitostí mohla být například oslava na počest boha plodnosti Mina,

kdy tančil i král před bohyní Hathor. Lexová uvádí, že mužský tanec byl náruživý a plný poskoků..

Další aspekty kterým se budu věnovat - kdy a kde se tančilo a jakou měl tanec funkci. Nejprve musím uvést jeho dvojí funkci - zábavnou a náboženskou. Pro zábavu se tančilo podle I. Lexové téměř na každé slavnosti a hostinách, kam byly zvány profesionální tanečnice, otrokyně však tančily pouze doma pro zábavu svých pánů.

Náboženské tance podle Lexové doprovázely náboženské slavnosti a tančilo se v chrámech pro potěchu bohů, pro krále (faraona), který byl považován za boha na zemi. J. Jebavá uvádí, že mezi náboženské tance se řadí i tance na oslavu vegetačního cyklu, které byly pořádány na jaře a se začátkem letních záplav.

Čumpelíková uvádí, že jedny z prvních záznamů o břišním tanci pocházejí z doby okolo r.1 800 př. n.l.. Věnovaly se mu dívky, které byly pro své taneční kvality přivezeny až z Indie. Těmito ženami míní autorka „Odalie“, které sloužily jako chrámové kněžky a zasvěcovaly mladé muže v rámci náboženských rituálů i do sexuálního života.

Kroužení pánve je obecně typickým fenoménem břišního tance, některé další taneční pohyby a figury však byly později transformovány do různých folklórních tanců. Z těch si břišní tanečnice „zpětně“ vybíraly určité prvky, aby jejich tanec vypadal „více egyptský“ a nezapadl mezi ostatní břišní orientální tance. Tanec egyptský se vyznačuje především svou elegancí a jistou strohostí. Lexová uvádí, že: „Ladnost pohybů a postojů byla vždy hlavním požadavkem staroegyptského tance“ (Lexová, 1930, s. 9). „Egyptské tanečnice a tanečníci se zřejmě vyhýbali pohybům s napjatými svaly, aby jejich pohyby nebudily dojem tvrdosti“ (Lexová, 1930, s. 42).

Zmíním několik prvků tance staroegyptského, které mohly mít vliv na tanec břišní, a které jsem vybrala z velkého množství pohybů, které uvádí Lexová: 1) pohyby rukou byly sice předepsané, ale zároveň vyjadřovaly momentální duševní stav tanečníka, tanečnice, 2) pohyby rukou - často analogické k pohybu nohou, 3) pohyby rukou - obvykle měkké, klidné a otevřené (občas se však vyskytovaly i jiné pohyby a pozice rukou), 4) pohyby trupu - předklony, záklony, úklony, stáčení v bocích, pasu a ramenou. Trup v pohybu mohl tanec pouze doprovázet, ale mohl mít i dominantní úlohu, například figuru most, který předváděly hlavně akrobatky. Hardingová uvádí, že ze systematického srovnávacího studia maleb z hrobek se podařilo určit jeden ze základních tanečních kroků „dolů“. Bok jde dolů, zatímco noha se zvedne, země se nejprve dotkly palce a teprve potom pata. Tento pohyb je dodnes typickým krokem egyptského tance.

Dále můžeme egyptský tanec charakterizovat skrze jeho přirozené pohyby a to, že tanečnice tančily naboso. Tanečnice používaly různé typy poskoků, kroků a piruet (podle Lexové byly piruety populární hlavně ve Staré říši). Pohyby rukou byly obvykle (jak jsem již v kategorizaci pohybů uvedla) měkké, zklidněné a otevřené. Zjednodušeně řečeno, dávné egyptské tance používaly mnohem širší rozsah pohybů, než jaké dovoluje tradiční pojetí břišního tance. Podle Jebavé se v období Nové říše zvýšilo jak množství figur, tak i „živost“ a graciéznost tance. Vzhledem k tomu, že Egypťané sami netančili, ale najímali si tanečnice z jiných oblastí Orientu, docházelo tak k logickému míšení stylů, které se posléze transformovaly do egyptské kultury, která měla jasné estetické priority, týkající se nejen požadavkům zákazníků, ale i morálním zvyklostem. Tanečnice přinášely nové styly - Féniciánů, Syřanů, Palestinců, Núbijců, Súdánců, Etiopanů a Beduínů.

Do Egypta se tyto inspirační fenomény dostávaly především okolo roku 1500 př.n. l., kdy se objevily bajadér - elegantní chrámové tanečnice z Indie. Jak popisují dobové texty, tance přestaly být „pochodové“ a začaly být elegantnější a měkčí. Tanečnice se pohybovaly ladněji, neohýbaly se prudce jako dosud. Atmosféra vyzařující z tance byla povzbudivá až vášnivá, ačkoli pohyby byly méně intenzivní. Dalším faktorem přispívajícím k míšení kultur byl fakt, že egyptská civilizace trvala několik tisíciletí. Maffesoli uvádí, že „egyptská města jakožto města nejednoznačná (což je tatáž metafora jako v případě města postmoderního) mohou být pokládána za tavící kotel kultur, za imaginární svět: za svět všech možností“ (Maffesoli, 2002, s. 240).

Další část této kapitoly bude věnována hudebnímu doprovodu břišního tance. „Tanečník slyší rytmus nevybočuje z něho a jeho tanec se tím stává přesný; shoda obou rytmů zvyšuje pak divákův prožitek z dojmů zrakových i sluchových“ (Lexová, 1930, s. 34). V prvopočátcích však byl tanec doprovázen pouze tleskáním, luskáním, výkřiky, zpěvem či jednoduchým bubnováním. Teprve později byl doplněn instrumentálními nástroji. Lexová uvádí, že tanečnice byly doprovázeny, případně samy uměly hrát na harfu, případně kytaru, píšťalu, tamburínu, loutnu, lyru, kastaněty, nástroje s gazelími hlavičkami či na náboženský nástroj - sistrum. Pokud však tanečnice hrály na hudební nástroj, značně to omezovalo jejich taneční projev.

Lexová také popisuje oblečení tanečnic, uvádí, že často podléhalo módě, určité typy tradičních kostýmů však byly předem dané - například krátké průsvitné halenky, které tanečnici neomezovaly v pohybu, nebo sukně uvázané pod prsy. Tanečnice ve Staré říši většinou tančily téměř nahé, ozdobené pouze dekorativním zlatým pásem přes boky. Součástí garderoby bylo množství ozdob - náhrdelníky, náušnice, náramky, nákotníky, ale

také věnce na hlavě, stužky opletené kolem hrudi, či límce. Vlasy měly často ozdobené květy. Některé tanečnice jsou vyobrazeny s dlouhým copem, na jehož konci byla koule, Lexová se domnívá, že toto „těžítka“ mělo podpořit ladnost pohybů.

Podle teorie Lexové je novodobý tanec pokládán v západním světě za „egyptský“ krkolomný a neforemný. Ostře kontrastuje s původním tancem staroegyptským autorka uvádí: „nenacházíme nikde hranatých ohybů údů, svědčících o trhaných pohybech, kterými nás častují moderní tanečnice, vydávající své tance za egyptské. Vyskytuje se tedy otázka odkud naše dnešní tanečnice mají ony nevkusné pohyby a postoje, které vydávají za egyptské? Marně jsem hledala ve starověkém orientě u Řeků i u Římanů, až jsem je našla u Etrusků“ (Lexová, 1930, s. 60).

S tezí Lexové nesouhlasím, důvodů je několik. Teorii o eleganci staroegyptského tance nemůžeme vyvozovat pouze ze statických vyobrazení, ale především z tance, jehož rezidua se dochovala a rozhodně kostrbatá nejsou. Na „obhajobu“ autorky, lze uvést, že dílo má značný odstup k dnešku (1930). Některé tanečnice v Čechách ve výuce břišního tance sice používají prvky, které by se daly s určitou nadsázkou nazvat „kostrbatými“, vychází však z mechanického „okopírování“ pozice Egypt'ánek, zobrazených na freskách. Jejich ruce jsou proto často ohnuty do pravého úhlu – nikoli „zvlněné“. Tyto prvky jsou nazvány „po egyptsku“ například: Kleopatra. Zůstává tedy nezodpovězenou otázkou, zdali jsou některé zobrazené figury pouze „kánonem“, či zda byly tyto pohyby zachyceny pouze v „nevhodně“ rozfázované formě, případně, zda Egypt'ané skutečně takové prvky používali. Z mé vlastní zkušenosti z lekcí u Zahry, (tanečnice specializující se na egyptský tanec, který vyučuje již od roku 1978) jsem se však s žádnými hranatými prvky nesetkala. Tance se Zahrou byly plné vznosných elegantních prvků, větší důraz byl kladen na různé malé výkopy, práci pouze jednoho boku a otočky.

Dnes se v Egyptě velmi rozvinul kabaretní styl elegantního břišního tance kladoucího důraz na pohyby boků. Typická hudba se vyznačuje náhlými změnami rytmu, na které tanečnice musí pohotově zareagovat. Tanečnice v Egyptě musí mít zahalené břicho, díky tomu se zde vyvinul jednodílný kostým, ze strečového materiálu, aby dokonale obepnul postavu. Pás je často ze stejného materiálu, pouze v jiné barvě, bohatě ozdoben korálky, v oblasti prsou a boků často se objevuje výraznější dekor, či krátké korálkové závěsy, které se komíhají při pohybech tanečnice. Alternativou je též dvojdílný kostým, který je spojen jakousi poloprůsvitnou „punčochou“ halící břicho.

Některé současné egyptské tanečnice, přestože tančí břišní tanec, pro který je charakteristická bosá noha (styk se zemí), předvádějí své tance v botách na vysokých podpatcích. Hardingová uvádí, že je to jen jistý způsob, „jak ukázat velmi chudému publiku, že si mohou dovolit drahé oblečení a obutí“ (Hardingová, 2005). Domnívám se, že důvodem k opuštění tradice „bosého“ tance je určitý komfort, který zajistí tanečnici speciální měkké boty.

Shay dodává, že během kabaretních vystoupení prochází tanečnice mezi diváky, kteří jí v té době mohou na kostým připevnit peníze. Klasickými rekvizitami kabaretního stylu je hůlka, svícen na hlavě, živí hadi či meče. Kabaretní styl, podle jeho názoru, čerpá také ze stylu ruských umělců a představ hollywoodských orientálních fantasií.

4.3.2 Alžírská a tuniská taneční kultura

O kmeni Muslimů – Ouled Naïl a jejich tancích pojednávají autoři, kteří se zabývají tuniským tancem. Tento kmen žije v severní Africe v horách a poušti. Alžírské tanečnice kmene Ouled Naïl svou kulturou výrazně přispěly k utváření břišních tanců - skrze své pohyby, ale i díky kostýmům ozdobených penízky. Mají však i negativní dopad na tradici břišního tance, díky nim bývá tanec spojován s prostitucí, která byla „vedlejší“ nabídkou. Žena si tímto způsobem vydělávala, aby se později mohla dobře vdát.

Teoretici tanců v této oblasti Aisha, Rollow a Wood uvádějí, že kostým tanečnic byl vytvořen z vyšívaneho brokátu a následně ozdoben penízky, které byly přišité na pásu a náhrdelníku, doplňovaly jej náramky a náušnice z penízků (jejich nepravé imitace používají břišní tanečnice v Evropě). Nedílnou součástí kostýmu tvořil turban a rouška (trojúhelníkového tvaru), která zakrývala spodní část obličeje. Rozkvět tanečního umění v Ouled Naïl dosáhl svého vrcholu během francouzské koloniální nadvlády v Alžíru (1830–1862). Francouzi vozili do Evropy ze svých misí fotografie těchto bohatě zdobených exotických tanečnic, které podle mého názoru okouzly nejen muže, ale inspirovaly i některé ženy. Po odjezdu francouzských vojáků se břišní tance provozovaly méně, neboť již nebylo tolik vhodných společenských příležitostí – pouze místní svatby a festivaly. Kostým se v této době změnil, především ztratil svou původní uměleckořemeslnou

hodnotu, nebyl již tak propracovaný a zdobilo jej méně penízků - i ty byly mnohdy nahrazeny jejich imitacemi.

Pro tuniský tanec jsou charakteristické především energické pánevní twisty, horní část těla nemívá výrazné pohyby, spíše vyvažuje rovnováhu těla. Jednotlivé taneční kroky se liší podle konkrétních regionů, dají se však i kombinovat. Důležité jsou také tance, při kterých tanečnice sedí a hlavní důraz je kladen na její mimiku. Při tanci v sedě tanečnice předvádějí jak se líčí a češou nebo vaří.

Nejcharakterističtějším doplňkem tuniského tance je tanec se džbánem Raks al Juzur. Tento tanec pochází z jihu Tunisu a ostrovů Djerba a Kerkennah. Tento tanec je oslavou hrnčířské oblasti daného regionu. Tyto džbány používají ženy na nošení vody, proto tanec symbolicky evokuje jejich cesty k prameni, společné povídání i cestu domů. Zajímavé je, že Raks al Juzur tančili i muži. Dalším specifický tanec pro tuto oblast má flirtovní charakter a tanečnice ho tančí se šátky.

Kostým tanečnic se skládá z šátku omotaného kolem hlavy, plátěné blůzky s volnými nabranými rukávy a široké nabírané sukně. Tuto sukni překrývá 6m dlouhá krásně zdobená látka, která je umně poskládaná a uvázaná kolem těla, tak vytváří „druhou“ sukni, která se při tanci nádherně vlní. Kotníky tanečnic zdobí duté masivní „nákotníky“, které při tanci chrastí. Tanec doprovází hudební nástroj - mizwidu (obdoba našich dud) a hoboj(e) – zukry. Podstatné je, že tanec vychází ze synkopických rytmů doprovázených bubny - darbuky, případně rámového bendíru nebo velkého dvojhlavého bubnu.

5. TANEC A ORIENTÁLNÍ KULTURY

5.1 Orientalismus jako mystifikace a kulturní konstrukce

Orientalismus se velice rozvinul v Evropě na konci 18. a začátku 19. století. Byla to „éra“ romantiků, kteří hledali různé alternativní zdroje pro svůj fantazijní alternativní svět. Díky tomu se vytvořil umělý stereotyp pojetí Orientu, který obsahoval prvky opulentnosti, bohatství, pohodlnosti, krutosti, ale i senzuality.

Český politolog a filozof zabývající se mezinárodními vztahy Pavel Barša uvádí, že již Toynbee dospěl k názoru, že problematika Orientu je ve skutečnosti otázkou Západu. Západní člověk si vytvořil mnohé stereotypy, ve kterých se dále utvrzoval.

V poslední čtvrtině 19. století vznikly dvě akademické disciplíny zabývající se zkoumáním „odlišných kultur“, orientalistika a sociální (kulturní) antropologie. Orientalistika je zaměřená na zkoumání kdysi mocných civilizací na území Číny, Indie či Blízkého východu. Sociální (kulturní) antropologie se v této době orientovala především na zkoumání „primitivních“ obyvatel Afriky, Ameriky, Austrálie a ostrovů Pacifiku. Obě disciplíny ve svých počátcích nepřistupovaly ke zkoumání „objektů“ příliš humanisticky. P. Barša dále uvádí, že: „potenciální vztah lidské vzájemnosti v nich byl nahrazen asymetrickým vztahem subjektu k objektu“. Výsledným efektem jejich výzkumu bylo, jak se autor dále domnívá, ztotožnění pojmů „kultura“ s pojmem „rasa“. Cílem výzkumu bylo spíše sebezpotvrzení západní kultury do protikladu k „necivilizovaným barbarům“. Člověk západní byl prezentován jako rozumný, realistický, který již nemá potřebu odvolávat se na náboženská dogmata. Jeho cílem bylo vědecké uchopení světa, skrze které může člověk realizovat svoji individuální jedinečnost.

Oproti západnímu světu byly kultury „východu“ a „primitivních lidí“ považovány za zaostalé. Orientálce pak řadí do skupiny méněcenných tvorů - tedy mezi ženy, děti, blázny, sexuálně jinak orientované menšiny a ostatní etnické skupiny. Jak konstatoval Barša: „Poměr bohatého (a ovšem heterosexuálního) bílého muže ke všem těmto menšinám byl pojat v dichotomické osnově vztahu aktivního a svobodného subjektu vůči pasivnímu a nesvobodnému objektu“ (Barša, 2005). Nástroje dobývání nezápadního

světa měla politický a ekonomický charakter. „Pánem je ten, kdo je s to pojmenovat a definovat druhého jeho zařazením pod zvláštní pojem, poddaným ten, kdo není schopen oplatit pánovi stejnou mincí, a tak mu umožňuje žít v iluzi, že má moc překračovat všechny zvláštní kategorie“ (Barša, 2005). Autor uvádí, že „břímě bílého muže“ spočívalo v zmapování a převýchově primitivů. Západní člověk, který se často odvolával na lidská práva, začal určoval další „plnohodnotné“ lidi. „Sociální antropologie a orientalistika byly v prvním období svého rozvoje místy realizace takového panství potenciální vztah lidské vzájemnosti v nich byl nahrazen asymetrickým vztahem subjektu k objektu“ (Barša, 2005).

Předmětem zájmu se stal „primitivní“ člověk, který byl podle parametrů moderní vědy změřen a zvážen, ale jako cítící individualitu jej nikdo nevnímal. Nikdo si neuvědomil, že jeho intelekt vychází z jiných kulturních základů - proto zůstal západní společnosti nepochopen. Zůstalo mu pouze jeho „podivné“ náboženství, rituály a pudy. Česká teoretička zabývající se Dálným východem Helena Heroldová interpretuje Judda a uvádí, že Orient byl především pro romantiky zdrojem fantazie na již „vyčerpané“ půdě Evropy. Avšak po stránce estetické okouzloval představou barbarské nádhery a v životním stylu byl symbolem volně prožívaných citů a sexuality (Heroldová, 2004, s.30). P. Barša uvádí, že ať „již měl Orient negativní, či pozitivní konotace, byl vždy a především představou západní mysli, souborem reprezentací, jejichž logika i gramatika měly svůj zdroj v západní kultuře samé, a nikoliv v setkávání s lidmi a společnostmi Blízkého východu (a jiných "orientálních" regionů). V tomto smyslu je Orient "konstruktem" výtvořem evropské představivosti, nikoliv odrazem reality“ (Barša, 2005).

Palestinský literární kritik Edward Said se ve své knize *Orientalismus*, kterou interpretuje Barša, zabývá orientem nikoli však reálným, ale imaginárním - vytvořeným Západem. Jeho cílem není hanit západní civilizaci, ale přimět ji k zamyšlení, podpořit humanismus a překročit pomyslnou hranici europocentrismu. Barša dále uvádí, že se tato myšlenka částečně naplnila - díky takovým osobnostem, kterými byli Nerval, Flaubert, Conrad, Kipling, Auerbach a Massignon. V těchto velikánech „se potvrzuje, že tvořivá svoboda je s to překročit omezení skupinové kultury směrem k univerzálnímu horizontu“ (Barša, 2005). Scott dále uvádí další osobnosti - Byrona, Goetha, Huga, Gautiera, Moora, Chassériana a Fromentina.

Snaha o sblížení se s „exotismem“ orientu byla pozoruhodná. Evropané často sbírali umělecké předměty, nechávali se inspirovat orientálními oděvy a rádi shlédli i břišní tance. T. Scott uvádí, že ve vztahu k tancům vzniklo mnoho nedorozumění, neboť

Evropané neuměli odlišit tance zábavní od rituálních. Protesty některých jedinců a skupin proti „nemravnosti“ břišních tanců spíše zvýšily jejich popularitu. Orientální tanec byl předváděn v mnoha klubech, jednak cizinci, kteří přijeli z orientu, dále pak evropskými profesionály i amatéry, ale byl i předmětem parodování.

O vlivu orientu na Evropu a Ameriku se zmiňuje teoretička břišního tance Wendy Bonaventura. Uvádí, že vliv orientu zasáhl celý společenský styl té doby (módu, i umění). Společnost nerozlišovala tance z jednotlivých kulturních oblastí orientu, naopak okouzlená evropská a americká veřejnost vyžadovala takový orientální tanec, který by se přizpůsobila jejich vkusu, fantazii a zafixovaným představám které o orientu měli. Autorka uvádí, že byl vytvořen specifický „západní styl“ orientálního tance. Ten byl konfigurací pohybů hrudníku, dramatických póz a expresivní mimiky. Explicitní pohyby pánve však byly pro tehdejší společnost tabu.

Český teoretik výtvarného umění Petr Štembera se zabývá kunsthistoriky dosud opomíjeným tématem - výtvarnými produkty inspirovanými Orientem, které jsou obvykle „zatracovaným“ uměleckým artiklem. Orientální tematika však byla vítaným uvolněním v 19. století, oproti klasicizujícím tendencím. Štembera uvádí tři základní důvody proč si umělci 19. století vybírali orientální tematiku.

Byla to:

1. volnost námětu, která podporovala umělcovu imaginaci
2. možnost prezentace aktů s lehce erotickým podtextem (v Evropě, která teprve začínala tolerovat akt jako téma umělecké tvorby)
3. malíř mohl používat nezvyklé barvy.

Mezi hlavní české orientalisty řadí Vrchlického, Hilšrela, Doubu a Pavlíka. Jejich zájem se však vždy pohyboval v mezích udržení svého zájmu o exotismus.

Představitel symbolické antropologie Richard Geertz charakterizuje exotismus tak, že pokud pokládáme nějakou kulturu za exotickou tak jí dosud neznáme, teprve až jí poznáme ztratí svoji exotičnost. Barša uvádí, že „Orientalismus může být pochopen jako pokus o antropologii západní kultury analýzou toho, jak se ustavuje a rozumí sama sobě prostřednictvím konstrukce svého protikladu“ (Barša, 2005). Tímto způsobem se zájem o orient bohužel poměrně dlouhou dobu vyvíjel. Byl povětšinou povrchní, kusý nekomplexní a kontextuální. Domnívám se, že i v dnešní době jsou břišní tance mnoha ženami vyhledávané jen jako módní trend, jehož cílem je „ovanutí exotikou“, bez hlubšího zájmu o kulturu Orientu.

5.2 Tanec v kontextu orientální a západní kultury

Kulturu východu a západu ovlivňují rozmanité aspekty. První příčinou existujících rozdílů jsou odlišné geografické a historické podmínky, které na jedné straně limitují a na druhé inspirují danou kulturu. Druhý důvod spočívá v hodnotovém systému, který odvozuje morální, estetický a symbolický kodex. Třetí důvod souvisí s otázkou odlišného vnímání a uvažování a různým sociálně- politickým kontextem ve východní a západní kultuře. Ekofilozof Henryk Skolimowský v této souvislosti mluví o jiné spirále pochopení.

Aspekt odlišující tanec západní od východního bychom mohli nazvat - filozofickým. Capra se domnívá, že východní kultury kladou větší důraz na duchovní stránky lidské existence, nesnaží se popírat city. Asijské kultury jsou podle jeho názoru „více komplexní a „nižší“ smysly typu čichu, hmatu a chuti, evolučně starší a pocíťované hlubší, u nich nejsou tak ostrakizovány a ostře odděleny od „vyšších“ jako v Evropě“ (Capra, 2002, s. 46). Složky emotivní neoddělují od exaktního myšlení, tak jak tomu bylo v minulosti i u západní společnosti, kdy „bylo smyslové vnímání a intelektuální uchopování jako jeden proces...“ (Capra, 2002, s. 47). Západní myšlení a „myšlenkové systémy měly od nejstarších dob tendenci poukazovat na nespolehlivost smyslového vnímání“ (Capra, 2002, s. 47). Smysly vnímali jako temnou stránku člověka. Oproti tomu Asiaté si zachovali komplexnější vnímání a tento faktor se odráží i v tanci. Snaží se v něm propojit intelektuální složku a myšlenky s emocionálním výrazem a precizní technikou.

Tance východní jsou daleko více spjaty se svým prapůvodním rituálním významem - na rozdíl od západních, které jsou spíše společenskou událostí. Západní svět vyčlenil tanec z jeho kontextu a vytvořil z něj spíše strohé umělecké dílo s pravidly realizace a plochým vztahem k životu. Důvodem tohoto počínání byl pravděpodobně dopad vědy, která podporovala analytické myšlení. Německý teoretik zabývající se primitivními tanci Afriky, Rolf Italiaander uvádí, že tanec v Africe byl (a dodnes je) začleněn do běhu života, neboť provází Afričana od narození do smrti, je autentickým a není „vyčleňován“ jak je tomu v Evropě. Další rozdělení se týká pohybů samotných. Evropu a celý západní svět silně poznamenalo křesťanství, které zavrhovalo tělo a upřednostňovalo duši - tento faktor bylo pro rozvoj tance handicapujícím faktorem. Siblík uvádí, že křesťanství porušilo harmonii duše a těla, bylo proti emocionálním prožitkům, které tanec vyvolává. Ty se uchovaly především u pohanů a dále „přežívaly“ ve folklóru.

Jako příklad, demonstrující negativní přístup k ženě i tanci je postava Salomé. Její tanec byl podle britské autorky zabývající se břišním tancem Wendy Bonaventury alegorií smrti a znovuzrození. Skrze tanec vyjadřovala starověkou víru v plodnost a magické schopnosti žen. Křesťanství transformovalo Salomé do symbolu temnoty, zla, nevědomí a negace žensství. Křesťanství často zakazovalo tance úplně, nebo je povolovalo pouze v určité předepsané formě. Tanec se tedy soustřeďoval hlavně na kroky, tělo bylo spíše strnulé, „sešněrované“ v kostýmu dané doby. Oproti tomu tance východní neupřednostňují kroky, ale soustřeďují se především na práci svalů.

Barbara a Savarese uvádějí, že pro naši kulturu (západní) je typické rozlišovat a přílišně oddělovat tanec a divadlo, ačkoli toto spojení bylo původně přirozené. Domnívá se, že tato separace „povede herce k popírání těla a tanečnicka k virtuozitě“ (Barbara, Savarese, 2000, s. 10).

5.3 Vliv orientálního tance na euro-americkou kulturu

Poté co v roce 1893 orientální tanec pronikl díky cestovatelům a světovému veletrhu do západního světa zrodila se vlna orientalismu. „Vyčerpaná“ západní kultura a její umělci začali hledat v orientu nové oživení pro svou inspiraci a tvorbu. Jak uvádí Buonaventura, především v prvních dvou desetiletích 20. století se americký a evropský tanec začal měnit z pouhé zábavy v umění. Ženy se v té době stávaly emancipovanějšími a chtěly se aktivně účastnit na kulturním životě - nebýt pouhou pasivní ozdobou mužů. Mezi známé tanečnice, které používaly ve svém tanci prvky orientálních či břišních tanců byly především: Ruth St. Denise a Isidora Duncan. Králová uvádí, že břišní tanec proslavily především tanečnice Mary Garden svým Tancem sedmi závojů, a legendární Mata Hari. Jak píše Heroldová byly to především ženy novátorského ducha, které ocenily nové výrazové taneční prostředky.

Zájem o Orient byl kolísavý, zprvu umělecká a hodnotná vystoupení (z pohledu západní kultury) byla kopírována nezkušenými tanečnicemi a „Orient“ se tančil téměř všude. Druhou vlnu zahájila až hollywoodská produkce, která se inspirovala orientem ve svých filmech, oblíbené bylo téma Kleopatry a Pohádkami Tisíce a jedné noci. Petříček tvrdí, že s růstem popularity filmů inspirovaných orientem stoupala i prestiž a obliba

orientálních tanečnic. Tanec byl do filmů začleňován především proto, že jako první filmové produkce vznikl němý film. Buonaventura uvádí, že režiséri museli najít nový způsob vyjádření - bez mluveného slova a k tomu byl nejvhodnější právě tanec. Pod orientálním vlivem vznikaly filmy plné orientálních rekvizit a tanečnic, které byly velice spoře oblečené, to však diváky nepopuzovalo, ale pohyby pánve byly tabu, důraz byl kladen na pózy, gesta a mimiku.

Králová uvádí, že začátkem 60. let 20. století začaly vznikat školy břišního tance ve Spojených státech a jejich počet se rychle zvyšoval. V 70. letech se břišní tanec, především prostřednictvím žen amerických vojáků sloužících v Německu dostaly i do Evropy.

V Americe se mezi významné tanečnice řadila Isidora Duncan, která nejprve vystudovala klasický balet. Ve svém tanci se inspirovala tanci starého Řecka, které jí uchvátily svou harmonií. Podle Jebavé ji u řeckých tanců zaujala především duchovní a emotivní složka, která ji v tancích západního světa chyběla. Druhou významnou osobností byla Ruth St. Denis, která také vystudovala klasický balet, nechala se okouzlit mnoha kulturami, především Japonskou, Egyptskou a Indickou. Její zájem o indické tance byl z počátku „plochý“, její tance byly odrazem jen zprostředkovaných informací o Indii. Jak uvádí Heroldová, teprve později se začala zajímat o indickou filozofii. Navštívila i Asii: „Do Asie se navíc vydala až v době, kdy ji již opouštěl zájem o orientální tanec. Uvědomovala si, že diváci touží po povrchních obrazech Orientu a odmítají její stále více autentické choreografie podložené důkladným studiem“ (Heroldová 2004, s. 36). Přínosem cesty po Indii byly především její aktivity během cesty, od Indů se naučila mnoho lidových tanců. Heroldová uvádí, že Indii pomáhala oživit tradiční indický tanec, který za britské kolonizace téměř vymizel. Jejím tanečním partnerem byl Ted Shawn, který se též inspiroval orientem a spolu s Ruth byl spoluzakladatelem nové taneční školy v Americe. Ruth St. Denis měla zajisté vliv i na svou žačku Mary Garden, která se proslavila především svým tancem sedmi závojų.

Protipólem těchto umělekyn, které studovaly klasický tanec a teprve potom ho obohatily o prvky orientu byla Mata Hari, jejíž fotografii najdete v obrazové příloze strana (obrazová příloha L - XXV). Tato žena, na rozdíl od Isidory Duncan a Ruth St. Denis byla tanečnicí amatérkou. Heroldová ji proto nevnímá jako umělkyni, ale jako ženu, která indický tanec využila k proniknutí do vyšší společnosti. Domnívá se, že pro Mata Hari „byl orientální tanec jen povrchní exotickou kulisou, ne tak pro jiné tanečnice, které v něm spatřovaly obohacení soudobého tanečního umění“ (Heroldová 2004, s. 35).

Nedomnívám se, že inspirace orientem, i když může být pouze povrchní a neklade si za cíl proniknout do podstaty orientu je zavrženíhodná, právě naopak, dnes můžeme pozorovat mnoho tanečnic, které se nechávají touto kulturou pouze volně inspirovat. Český teoretik zabývající se dějinami druhé světové války, Rudolf Ströbinger popisuje život Mata Hari, který se vyznačoval především honbou za slávou, během něhož porušila mnoho pravidel, mimo jiné tančila nahá, což není pro orientální tanec obvyklé.

Významnou taneční variací, do které se promítá jak tanec břišní, tak i orientální je tzv. „Tribal“. Který vznikl v Americe a vyznačuje se smíšením různých tanečních stylů. Název pochází z anglického slova tribe = kmen, rod a je překládán jako „kmenový tanec“. Králová uvádí, že tímto názvem lze označit každý kmenový, případně lidový tanec který je transformován fantazií tanečníků ve stylu tribal. Snaha tanečníků po návratu k atmosféře kmenových tanců jim dodává příchut' autenticity. Břišní tance typu tribal tančí převážně ženy, v tanečních skupinách však najdeme i muže, kteří však nevystupují v ženském, ale v autentickém mužském kostýmu.

Vznik tanečního stylu tribal je spojován se jménem Jamily Salimpour, která pocházela z cirkusácké rodiny. Často se účastnila tanečních festivalů především v Kalifornii, kde byl břišní tanec v 60. letech velice populární. Pro velký ohlas začala častěji vystupovat i se svou skupinou "Gal Anat", která se orientovala na různé folklórní tance, jejichž součástí byl i tanec s hadem nebo šavlí. Díky tomuto širokému spektru poskytovala publiku poměrně ucelený přehled o různých stylech orientálních tanců. Skrze smíšení různých typů folklóru tak vytvořila pro Američany esenci „pravého“ Orientu.

Do Evropy tento styl pronikl prostřednictvím výukových kazet, především v polovině 90. let 20. století, do Německa a na konci devadesátých let. Přesunutím mimo Ameriku se tento styl zpestřil o další nové vlivy.

Sjednocení stylů a prolnutí s fantazií vyvrcholilo jednotným kostýmem, tento nápad vznikl u Marshy Archer, žákyně J. Salimpour, i móda ve stylu tribal se však vyvíjela podle vkusu jednotlivých tanečnic. „Klasický“ kostým bývá inspirován celým spektrem orientu a také tanečnickovou fantazií, ta si jej většinou tvoří či dotváří sama. Kostým by neměl být nikdy definitivní, lze jej doplnit šperkem, stuhou či dalším šátkem. Z toho vyplývá, že kostýmy nejsou jednotné, jako tomu bylo u kabaretních kostýmů egyptských. Nosí se široké, nabírané sukně a pod nimi bohatě řasené kalhoty. Bříško a záda zůstávají obvykle odhalené. Top bývá bohatě zdobený, případně jej nahrazují podprsenky (obvykle typu push-up) složené z pravých penízku, případně jsou bižuterní penízky či flitry našity na podprsenku do pravidelných vzorů. Celý kostým je obvykle

doplněn turbanem na který jsou navěšovány šperky, květiny a řetízky (ty by měly být originální, nikoli bižuterie, Tribal styl se snaží vyhnout klasickým náhražkám, které se rozmohly hlavně díky egyptskému stylu. To znamená, nepoužívat místo penízků flitry, látka kostýmů by neměla být syntetická.

Barvy kostýmů se pohybují v široké škále - od černých po pestrobarevné. I tato „klasika“ však může být podle stylu a vkusu tanečnice pozměněna, ale vždy bývá zachován orientální styl. Tím, že kostým zůstává „otevřený“ dovoluje tanečnici, aby si dílčí části kostýmu dokupovala postupně, což podporuje její kreativitu. Králová dále uvádí stručný přehled odkud jaká část kostýmu pro styl tribal pochází - turbany se mohou podobat jak turbanům Tuaregů ze Severní Afriky, tak i turbanům z Indie. Široké sukně, i když z jiných látek, a vršky nechávající volné břicho připomínají Indii. Podobné kastovní opasky nosí severoamerické ženy. Skvostné šperky lze najít především v Jemenu, v Afganistanu, v Indii, ale také v Severní Africe. Šperků se nosí až přemíra, tanečnice se snaží získat starožitné originály ze zemí orientu, případně jejich novodobé kopie. Tato záliba ve špercích pramení z filozofie převzaté od orientálních žen, zde byly šperky považovány za investici. Ženy s mnoha šperky byly bohaté, nosily zlaté náušnice, náramky, náhrdelníky, nákotníky a někdy i kroužky do nosu. Líčení bývá výrazné - především očí a úst, aby obličej v bohatém kostýmu nezanikl. Některé tanečnice se inspiroují klasickým orientálním tetováním obličeje, které imitují líčidly.

Nedílnou součástí tance je hudba, i zde jsou pravidla poměrně volná. Používá se jak tradiční, určená pro břišní tance, ale i jiný typ pro orientální, folklórní, keltské či středověké, pokud mají nádech orientu. V současnosti existuje v Americe již několik skupin specializovaných na hudbou pro Tribal Styl.

Skupina tanečnic – daného kmenu /Tribal/ by neměla být založena na konkurenci, ale na vzájemné podpoře a porozumění. Osobitý styl rozvíjí kreativitu a imaginaci. Ačkoli břišní tance mají mírně erotický nádech, je věcí tanečnice, zda jej ve svém provedení bude realizovat, to záleží na její míře sebevědomí a studu. Její snahou obvykle není zalíbit se divákovi za každou cenu, ten si k ní musí nalézt cestu sám, pokud se otevře jejímu umění. Tanec předvádí celé skupiny, které jsou většinou řízeny nedirektivně, bývají postaveny na přirozené hierarchii, kterou tvoří míra zkušenosti jejich členů. Některé skupiny mají dokonce i iniciační obřady.

Vystoupení břišních tanečnic by měla na diváky působit improvizovaným dojmem, ale je poměrně obtížné tohoto cíle dosáhnout. Při koncepci vystoupení se ve skupině secvičují nejprve dílčí části skupinové choreografie (pokud se jedná o tanec

chórový) v případě, že má jedna z tanečnic sólo, pak ji další tanečnice doplňují stylizovanějšími pohyby. U doprovodu jsou jednotlivé taneční figury jednodušší a často se opakují. Mezi typické pohyby patří - energické pohyby pánví, vlnivé pohyby paží, detailně propracovaná gesta, ale i „vnitrotělové“ pohyby. V některých vystoupeních tanečnice zároveň hrají na hudební nástroje, například prstové činelky, kaskaněty atp. Často používají jako taneční rekvizitu šavle a oheň - svíčky, kahany či louče.

V současné době se vyvinuly dva výrazné styly Neo a New Age. Neo Tribal je více hravý než původní Tribal, obsahuje více tanečních figur s prvky baletu či jazzu, pohybem zdůrazňují akcenty v hudbě. Tyto skutečnosti více podporují kreativitu tanečnic. Ženy tančící Neo Tribal mají v oblibě výrazně barevné kostýmy, obvykle však nenosí turban. Druhým výrazným stylem je New Age Tribal, hlavním ozvláštněním klasického stylu je důraz na esoteriku. Před tancem aktérky meditují, aby se nabily pozitivní energií, a uvědomily si nejen vlastní auru, ale i auru okolních tanečnic. K tancům používají esoterickou hudbu.

6. ORIENTÁLNÍ TANEC A JEHO ATRIBUTY

V NOVÉM KULTURNÍM KONTEXTU

6.1 Difuze tanečních atributů a doplňků

Různé kultury v jednotlivých historických etapách používaly rozmanité doplňky, jejichž cílem bylo ozvláštnit břišní tanec. Zmíním se stručně o jednotlivých tanečních attributech, které z orientu převzaly i evropany i američanky. Jedná se o hady, šavle, meče, hůlky, závoje, svíce, svícny, květiny, prstové činelky a další. Většina výše uvedených artefaktů měla původně funkci ochrannou, případně se z běžně používaných předmětů vyčlenily do tanců, kde však postupem doby získaly jiné (symbolické) významy. Tyto atributy byly obvyklé především u folklórních břišních tanců. Většinu zde uvedených tanečních rekvizit jsem již zmínila v předcházejících kapitolách věnovaných jednotlivým kulturním regionům, často však byly používány v několika z nich současně.

V následující části této kapitoly uvedu používání výše jmenovaných artefaktů v současnosti, zaměřím se na Českou republiku, především pak Prahu.

Tanec se závojem je typický především pro Turecko a Egypt. Čumpelíková uvádí, že býval výrazným prvkem tanců harémových a jako doplněk folklórních tanců se vyskytoval také v Libanonu. V regionálních tancích nazývaných – Chalíži se s ním můžeme setkat v Kuvajtu, Saudské Arábii, Sjednocených arabských emirátech a Ománu. Tance se závojem, které se tančí dnes – především v Německu se liší od klasických orientálních, tím, že jeho původní použití bylo založeno především na skrývání a cudné zahalování. Tanec se závojem vyžaduje precizní pohyby rukou, které ovládají závoj. Množství figur se do dnešní doby značně rozšířilo, kromě klasického skrývání a zavinování přibýly propracované otočky s vlajícím závojem, dále pak figury ve kterých tanečnice zdůrazňuje především krásu závoje, který se tvaruje „prouděním“ vzduchu. Pohyby závojem jsou dynamičtější a tanečnice často používají i několik závojů současně. Závoj může být ušit z jakékoli lehké látky, nejoblíbenější jsou však závoje transparentní. Tanečnice si mohou vybrat z nepřeberného množství barev a vzorových designů,

nejčastěji se používají závoje jednobarevné s vyšíváním, případně posíté flitry, často se setkáme i s duhovými ve kterých barva postupně zesvětluje, případně jedna přechází do druhé. Barva závoje by měla korespondovat s celým kostýmem tanečnice. Tanec se závojem je velice oblíbený i v Čechách, neboť i omezeným počtem tanečních figur lze docílit efektního výsledku. Tanečnice obvykle nepoužívá závoj po celou dobu tance, může jej ladně odhodit a pokračovat bez něj. Složité figury se závojem vznikly pravděpodobně nejen pro zpestření repertoáru, ale také jako určitá „výzva“, aby tanečnice mohla prezentovat svojí dovednost. Symbolika tance se závojem se však v minulosti i současnosti odvolává na symbolické podpoření tajemna. Závoj je symbolem utajení, iluze jevového světa, nevědomosti a melancholичnosti. Fenomémem tajemství se zabývá Komárek, který uvádí, že tajemství „není to, co dosud není známo, ale to, co se z povahy věci lidskými prostředky uchopitelné není...“ (Komárek, 2000, s. 96). Tanečnice se prostřednictvím poletujícího závoje se stává záhadnější a éteričtější.

Tanec s hůlkou je v pražských, ale i v dalších kursech druhým nejfrekventovanějším. Tento tanec, jak uvádí Čumpelíková je původem z Egypta - vychází z folklórního tance beduinů, kterým bambusová hůlka sloužila k odhánění velbloudů. Tanec s hůlkou byl původně součástí mužských tanců, zde symbolizoval mužnou sílu a vyšší postavení jeho nositele, teprve později se stal doménou tanečnic. Vyznění tohoto tance bylo flirtovní, až žertovné, ženy se mužům vysmívaly a parodovaly je. V prudérních islámských zemích délka hůlky symbolizovala vzdálenost na kterou se muž k ženě mohl přiblížit. Čumpelíková zmiňuje párový tanec, kdy měla dvojice „odstup“ daný hůlkou opřenou o břicho. Tanec s hůlkou se úspěšně transformoval do současnosti, hůlka však byla pozměněna – bývá ovinuta lesklou stužkou, která má nejčastěji zlatou, stříbrnou či červenou barvu, případně je ozdobena korálky či penízky. Používá se především v egyptském sólovém tanci. Pokud žena tančí s hůlkou sama, dává si jí na ramena, krouží s ní a akcentuje hudbu. Pokud si ji položí na hlavu podélně a tančí s ní, poukazuje tak na svou dovednost v balancování.

Tanec se šavlí je svou podstatou i původem podobný tanci s hůlkou. Jedná se také původně o tanec mužský, teprve později jej převzaly ženy. Je rovněž tancem flirtovním, žena si při něm zahrává s faktem, že ovládá atribut mužské moci, který je navíc nebezpečný. Původ tance se šavlí je v Egyptě a Turecku, ale můžeme se s ním setkat i na celém Středním východě. Tančí se s jednou, či dvěma šavlemi. Tanec se šavlí má dvě základní podoby první je balancování, kdy si tanečnice položí šavli hlavu a tancuje, druhým je bojový, žena v něm využívá bojové prvky.

Tanec se svíčkami je původem z Indie, tento typ tance převzali cikáni, později i turkové. V Indii měly svíčky symbolicko-magický význam, jako ochránitelky před zlými silami. Cikáni při svitu svíček vyvolávali duše zemřelých a utvrzovali si tak svůj kult mrtvých. Podle Čumpelíkové pravděpodobně turecké tanečnice tento prvek převzaly bez symbolického aspektu, zaujala je spíše jejich efektnost. Tanečnice mají v každé ruce svíčku umístěnou ve skleněném kalíšku, případně misce. Podobnou formu tance prezentují artefakty několikaramenných, většinou dvoupatrových svícňů se kterými tanečnice balancuje na hlavě. Na svatbách se tančí palácový tanec s mnohaposchodovým svícнем, který symbolizuje manželství s četnými potomky dodnes v Egyptě. Tanec se svíčkami na podnose, je pak charakteristický pro severoafrickou kulturu - Tunis a Alžír. Tanečnice má podnos položený na hlavě a svíčky na něm umístěné jsou rozestaveny do spirály. Kostým a taneční technika je obvyklá, odlišuje se pouze některými etnickými prvky. Tance se dvěma svíčkami se učí na mnoha seminářích, předvádějí jej pouze profesionálky

6.2 Břišní tanec jako postmoderní alternativa

Stavělová se domnívá, že tanec v současné české kultuře patří mezi společnosti uznávanou aktivitu. Avšak u nás pro něj není dostatek příležitostí, případně taneční styl a prostředí vyhovuje pouze úzké skupině (disco, techno aj.). „Pluralita názorů, vyznání a životních postojů postmoderní společnosti nenabízí člověku jednotné řešení pro jeho společenské zakotvení“ (Stavělová, 2004, s. 17). Tanec se tak pozvolně vytrácí z běžného života, také „taneční událost“ většina lidí nepocítuje jako organickou součást své existence. Jako taneční rezidua zůstávají taneční kurzy, prodloužené a plesy. Maturitní ples však bývá studenty i hosty mnohdy očekáván s rozpaky: „co si obléci a jak oživit vzpomínky na taneční figury...“. K dalšímu vyčlenění tance z běžného života přispívá pohled na tanečníka jako profesionála, který se jeví ve srovnání s našimi schopnosti nedosažitelným. Stavělová se domnívá, že chybí střední cesta a většinovým názorem je: přirozené je netančit. Autorka uvádí dva pohledy na tanec. Jeden reprezentuje názor, že tanec je především kulturně podmíněn, že je naučeným chováním; druhým prezentuje tezi

tance jako lidské přirozenosti. Autorka dále uvádí, že: „Vnitřní potřeba tance je zakotvena v emocionální části lidské bytosti“ (Stavělová, 2004, s. 16). Jednou z alternativ, jak znovuobjevit vztah k tanci je návštěva kurzů břišních tanců. V současné době již existuje velké množství kurzů, ve vyhovujících prostorách a také ohlasy na veřejná vystoupení jsou přijímána spíše kladně. Nespornou výhodou tohoto tance je, že žena nepotřebuje k břišnímu tanci partnera, jedná se o sólovou aktivitu. „Pokud se na liminaritu díváme jako na odstoupení od běžných způsobů společenského jednání, můžeme v ní spatřovat období podrobného přezkoumávání ústředních hodnot a axiomů kultury, v níž se objevuje“ (Turner, 2004, s. 160). Z této citace bychom měli vyvodit důležitost liminaritu pro vývoj každé kultury. Jebavá, se domnívá, že náš tanec „obnažuje“, stává se měřítkem našeho vnitřního a vnějšího prostoru - naší duše. Pouto vnitřní a vnější dimenze naší lidské totality je nanejvýš zřetelné. Při hledání rovnováhy, harmonie a módu bytí v konzumní společnosti konce 20. století, je jakýkoliv pohyb jedince záznamem „prvotního“ zážitku. „Právě prostřednictvím estetických pohybů těla lze hledat osobité ztvárnění sebe sama“ (Jebavá, 1998, s. 13).

7. BŘIŠNÍ TANEC V ČECHÁCH JAKO PŘEDMĚT EMPIRICKÉHO VÝZKUMU

7.1 Frekventantky kurzů břišního tance a jejich motivace

V této kapitole se pokusím vymezit důvody úspěšného etablování břišního tance v České republice, především v Praze. Zdeňka Lamelová, studentka Stavělové, provedla v rámci semináře taneční antropologie dotazníkový výzkum zabývající se problematikou břišních tanců v Čechách. Lamelová se ve svém dotazníku zjišťuje které skupiny žen navštěvují kurzy břišního tance. Uvádím výsledky jejího šetření:

1. průměrný věk návštěvnic kurzů je 30 let
2. jedná se o ženy se středoškolským či vysokoškolským vzděláním
3. jedná se o ženy dobře finančně zajištěné (polovina respondentek se domnívá, že břišní tanec je finančně nákladnou záležitostí, druhá polovina přesný opak).

Z. Lamelová se ve svém dotazníku dále zabývá motivacemi které ženy vedly k zájmu o břišní tanec:

26% respondentek uvedlo „že tanec je vždy přitahoval, již dříve se věnovaly jiným tanečním aktivitám a orientální tanec je pro ně cestou k objevení dalších možností“ (Lamelová, 2003, s. 85),

24% respondentek se domnívá, že tanec je pro ně dobrým odreagováním od běžných problémů a ideální forma pohybu

20% vnímají břišní tanec jako příjemnou formu pohybu, ale věnují se i jiným sportovním aktivitám

15% jsou motivací zdravotní důvody

6% vedlo k tanci jejich zájem o kulturu a filosofii Východu

9% uvádí jiné důvody

Pro srovnání této části dotazníku uvádím dotazník bývalé studentky psychologie na filosofické fakultě Kateřiny Čulíkové, která jako součást své diplomové práce Orientální tance, mapující studie z roku 2004 vytvořila dotazník srovnávající břišní tanečnice pokročilé (to znamená, ženy zabývající se touto aktivitou déle, než dva roky, jejichž průměrný věk je 34 let), začátečnice (břišní tanečnice věnující se této aktivitě maximálně šest měsíců, jejichž průměrný věk je 32 let). Třetí skupinou byly respondentky aktivně provozující P – class (tedy jednu z forem aerobiku), z tohoto důvodu se o nich nebudu dále zmiňovat. V jedné z částí dotazníku se také zabývala motivacemi žen – frekventantek břišního tance. Domnívám se, že výzkum obou studentek se z větší části shoduje a nabývá tak na validitě.

Motivy respondentek, zabývajících se břišním tancem déle než dva roky:

47% uvádí pravidelný pohyb

33% tanec

23% zvědavost

20% zájem o východní kulturu

13% doporučení kamarádky

13% snaha zlepšit si zdraví

Motivy respondentek zabývajících se břišním tancem maximálně šest měsíců:

42% zvědavost,

19% pravidelný pohyb

19% doporučení kamarádky

15% snaha udělat něco pro své zdraví

15% zaujetí estetickou stránkou břišních tanců

Na otázku, zda-li se naplnila jejich očekávání odpovídají obě skupiny respondentek kladně.

Čulíková zjišťovala i jak byla tato očekávání splněna. Respondentky zabývající se břišním tancem déle než dva roky uváděly následující očekávání:

37% možnost pohybu

20% zábava

17% relaxace, radost z tance, zlepšení problémů s páteří

13% zlepšení zdraví

Respondentky zabývající se břišním tancem maximálně šest měsíců uváděly takováto očekávání:

23% relaxace

15% pravidelný pohyb

15% radost z tance

18% zábava

Výsledky výše uvedených výzkumů naznačují, že prosazení břišního tance v českém kulturním kontextu souvisí s jeho specifickou schopností uspokojovat fyzické i duchovní potřeby a tím zvyšovat kvalitu svého života.

7.2 Fyziologické a psychoterapeutické účinky břišního tance

Břišní tanec je pro mnohé ženy nejen zdravou fyzickou aktivitou, ale představuje i vítanou formou relaxace. Jeho účinky jsou proto jak fyzického rázu (držení těla, procvičení páteře, svalů i kloubů), tak psychoterapeutického – jsou formou odpoutání od denních povinností a napětí. Nejprve bych zmínila fyziologické účinky břišního tance, které jsou uvedeny na internetových stránkách věnovaných tématice břišního tance, ale také v publikaci Králové a Petříčka. Tématu psychického a fyzického vlivu břišních tanců na lidský organismus se zabývá studentka psychologie Čulíková. Ve své diplomové práci se také věnuje břišnímu tanci, popudem k zaměření její práce byla především přemíra informací o „zázračných“ účincích břišního tance. Tuto problematiku zmapovala pomocí dotazníku a studiem odborné literatury, většina pozitivních účinků břišního tance se jí potvrdila. Břišní tance sice nemají „magický“ vliv na zdraví fyzické a duševní, avšak příznivě je ovlivňují. V následující stati stručně definuji základní fyziologické účinky tance. Lamelová ve svém dotazníku zjistila, že 92,5% žen tančících břišní tanec uvedlo, že pocítují pozitivní vliv tance na své zdraví.

Tancem se uvolňují blokády svalů a kloubů, které mohou vznikat například nesprávným držením těla, nedostatkem pohybu, či častými stresovými situacemi. Je všeobecně známo, že se psychika odráží i v našem těle (v jeho držení, aktivitě či pasivitě, gestice atp.). Žena se automaticky uzavírá vůči nepříjemným vlivům a tak přestává být fyzicky uvolněná. Během návštěv kurzů se výrazně zlepši držení těla a posílí se zádové svaly. Žena při břišním tanci namáhá jiné svalové skupiny než v běžném životě.

Vzpřímené držení těla způsobuje větší psychickou vyrovnanost a souzněním se svým tělem. Tyto faktory často odstraní dlouhodobě chronické bolesti páteře a hlavy, které většinou způsobilo zablokování krční páteře a ztuhlé krční svalstvo. Časté pohyby břicha, především kroužení a třasy mohou podpořit a upravit zažívací, menstruační, urologické, klimakterické problémy.

Pohyby, které jsou typické pro břišní tanec také podporují prokrvení pánve, tento fakt má ve většině případů příznivý vliv i při léčbě neplodnosti. Břišní tanec je vhodný pro většinu žen, pokud nemají rizikové těhotenství. Krouživé pohyby a hudba a pozitivní naladění matky při tanci příznivě ovlivňují psychiku dítěte. Králová uvádí, že díky vlnivým pohybům je dítě v matčině děloze hlazeno. V těhotenství tanec příznivě působí na psychiku matky, která se musí vyrovnávat s mnoha fyziognomickými změnami svého těla. Pokud navštěvuje tyto kurzy setkává se u ostatních žen s podporou, kde rozhodně není podporován názor, že těhotenství je „cosi jako nemoc“, co ženu vyřadí ze společenského života a práce. Je to tedy jeden z mála aktivních sportů, který žena může provozovat a ve kterém je podporována její hrdost, nikoli však tzv.: negativní emancipace, kdy se žena snaží muži vyrovnat. Těhotná žena tak může navštěvovat běžné kurzy, kde je jí věnována zvláštní pozornost lektorky – která pro ní utváří specifický program. V nabídce jsou však i semináře určené pro těhotné, či matky s miminky, které často vede těhotná lektorka. Speciální cviky mohou být účinně aplikovány při porodních bolestech a měly by porod urychlit (žena obvykle může tančit již v období šestinedělí).

Dále se zmíním o psychoterapeutických aspektech břišního tance. Žena se při tanci nestává anonymní, vždy je kladen důraz na její jedinečnost, ladnost a jemnost pohybů, které vyzdvihují její ženskost. Mnohé sporty tyto projevy ženskosti spíše popírají a „oblé křivky“ jsou sportovkyním pouze na obtíž. Žena se prostřednictvím břišního tance stává postupně sebevědomější, díky znovu objevené estetice svého těla. Jebavá se domnívá, že krásu „nelze klasifikovat jako absolutní jev, ale jako subjektivní výraz doby a míry vnímání jedince“ (Jebavá, 1998, s. 5).

Kurzy břišního tance navštěvují také plnoštíhlé a silné ženy, které by k jině sportovní či taneční aktivitě nevykonávaly. Pro ně je též povzbuzením, že ideál krásy orientu není hubená žena mužských rysů, ale žena plných tvarů. Stupeň obtížnosti tanečních figur, si (podobně jako u jógy) žena určuje sama. Nikdy by neměla přecenit své možnosti a nezdravě se přemáhat. Cílem břišního tance je harmonické souznění s tělem k němuž se žena dopracovává dílčími úspěchy. Další výhodou tohoto tance je, že figury lze volně kombinovat, tanečnice si tedy může vybírat ty prvky, které zvládne, či které

korespondují s jejím tělem: Například figura *šimi* ramenou mnoha ženám s příliš velkými prsy nemusí vyhovovat, ačkoliv se jedná jeden ze základních prvků břišního tance. Avšak jeho vynecháním nemusí taneční projev ztratit své kouzlo. Jednou z předností břišního tance je, že není limitován věkem, mohou jej tančit malá děvčátka i seniorky. Průměrný věk pražských frekventantek je 30 – 33 let.

7.3 Břišní tanec a ideál ženské krásy

Jak už jsem již výše zmínila, břišní tanec neklade na projev tanečnice direktivní omezení, snaží se podpořit její vlastní krásu. Frekventantky kursů mívají za vzor profesionálky, nejčastěji však lektorku u které kurs navštěvují. V tanečnicích (kursistkách) obvykle není podporován nezdravý vztah k autoritě, posláním lektorek by mělo být vyvolání inspirace a kreativity s ohledem na potencionál frekventantek. R. Delius uvádí, že: „Duši lze vidět, je to tanec. Duše sama je smyslná a proto co nejloub blízká smyslům. Bloudění zakrslé, abstrakční duše bylo ukončeno. Duše září v těle“ (Delius, 1940, s. 36). Každá kultura vnímá tělo trochu odlišně. Jebavá charakterizuje tělesnou krásu jako „soubor vlastností, které podmiňují harmonický vývoj jedince jako osobnosti, a to po stránce fyzické tak i psychické, v závislosti na estetickém ideálu doby a jeho estetických normách“ (Jebavá, 1998, s. 5).

Současná kultura ideálu krásy lidského těla klade velký důraz na kopírování idolů – poplatných „módním“ trendům, a tím omezuje krásu rozmanitostí. Tento „diktát“ určují manekýnky, zpěvačky, herečky a jejich image. Dalším problémem je, že aktuálního ideálu krásy nemůže většina žen dosáhnout. Uvádím dvě citace, které, ač jsou od dvou odlišných autorů a je mezi nimi větší časový odstup (Delius, 1940 a Janeček vyjadřují nejen můj názor, ale dovoluji si tvrdit, že mnoha dalších mužů a žen. Autory uvádím chronologicky. Prvním je *Delius*, který dělí tance na estetické, etické (transcendentní přesah) a hygienické (pouhá fyzická aktivita). Delius kritizuje hygienický tanec, který je podle mého názoru hodně podobný sportovním aktivitám dnešních žen. Pro nadčasovost uvádím delší citaci z Deliovy práce *Tanec a erotika* z roku 1940 „Brzy se vyskytlo přepínání (typická chyba doby bez duchovního základu): dívky byly štvány k takové únavě, že se jejich nervy vzbouřily a mnohá rytmička musila se nejdříve vyléčit

v sanatoriu. Zkrátka při vší duchaplné teorii zapomnělo se namnoze na jádro celé věci: duši ženy. Nebylo pochopeno, že tanec ve své podstatě je otázka etickou, která splývá s velkým osvobozujícím pochodem ženy. Technický směr doby prokázal se zase jednou plochý. Lidé se namáhali o zdravé tělo, ale nepozorovali, že k souladu je zapotřebí také současně uzdraviti ducha. Poněvadž zvláště bývá zdůrazňován první stupeň, hygienický, vidíme dnes, že ženy a dívky sice bez oddechu pěstují kulturu těla, ale že takto nevzniká nový, zářivý typus ženy. Buďto to jsou akrobatky, které dovedou obdivuhodné kousky akrobatického umění, anebo vojensky dobře vycvičená těla, která jsou nudná jako každý stroj. Tělesná krása člověka tvoří v estetickém pojetí mezistupeň krásy přírodní a mimoumělecké“ (Delijs, 1940, s. 5).

Druhým autorem zabývající se negativním vlivem neoduševnělého pohybu je český teoretik klasického tance Václav Janeček, jeho kritika je obohacena současnou společností utvrzovanou tendencí oslavy „věčně mladé ženy“. „Celosvětovou „posedlost“ zdravím a péčí o těla (budování kultu těla bychom mohli přiřadit k jistému postnáboženskému dogmatu). Kosmetický průmysl a kliniky plastické chirurgie jsou vlastně náboženskými institucemi. Dostává se jim uznání a výnosnosti, stávají se servisem duchovních tužeb po mladistvém vzhledu a mumifikaci živoucího těla“ (Janeček, 1997, s. 92). Zmiňuje že tyto „opravy“ těla by měly být pro dobrého tanečníka nemyslitelné, neboť pro něj je tělo přirozeně posvátné.

Břišní tanec je oslavou ženy a její přirozenosti, nesnaží se ženu proměnit, ale vyzdvihnout to co je na ní krásné. Podle Janečka docházíme díky tanci do „usmiřujícího vztahu mezi přírodou a kulturou, jež se spojuje uvnitř našeho těla a jako celek utváří určitý postoj k přírodě vně nás. Kult zanedbávaného stejně jako zbožňovaného těla vede nutně také k ekologickým devastacím...tanec se zdá být uměleckou formou, která hledá jednotu přírody a kultury jejich srovnáváním a nachází konkrétní vyjádření pro tyto skutečnosti svým vlastním tělem“ (Janeček, 1997, s. 97).

Důležitým aspektem břišního tance je vztah tanečnice k podstatě svého ženství. Žena, byla mimo výjimečná období matriarchátu vždy ve stínu uznávané patriarchální kultury. Emancipační trendy se objevují ve 30 let 20 století. Emancipace však může přerůst v nezdravou tenzi, která nehledá řešení v nalezení přirozeného kompromisu světa mužů a žen, ale pouze v podpoře její ženské role. Vzniká tak tzv.: špatná emancipace, kdy se žena snaží muži vyrovnat tím, že ztrácí své původní ženství. Tento fakt komentuje Délius následovně: „Zůstává napodobitelkou, její obličej se pomužšťuje, je nesmyslně zuřící fůří se ztracenou duší“ (Delijs, 1940, s. 52). Podle Delia je žena, dosud

terorizovaná patriarchální společností tím, kdo dnes terorizuje mužskými prostředky. Žena by se měla emancipovat, ale neměla by zapomínat na svou ženskou složku. Bohužel v současném světě je termín ženskost „zmrzačen“. Tento fakt lze obohatit tezí Capry, že vykořisťování „přírody šlo ruku v ruce s vykořisťováním ženy, která byla v průběhu věků s přírodou ztotožňována“ (Capra, 2002, s. 46).

Mnohdy jsou společnosti považovány za „ženské“ kvality pouze ty, které jsou socio-kulturními tradicemi prověřené a očekávané, ty však nemusí vždy korespondovat s individualitou a ambicemi ženy. Navrácení se k přirozenému a respektovanému „kultu“ ženy by pak bylo ideálním kompromisem. Tato problematika se vztahuje i k problematice ženské krásy. Současný ideál deformuje některé ženy tak, že pokládají za „normální“ nechat si udělat plastickou operaci (zvětšení ňader, liposunkce a mnohé další), které mění její bytostnou identitu. Jinou otázkou jsou plastické operace vyvolané podstatnými důvody, např. zdravotními. Jak uvádí Janeček, člověk, který přetváří své tělo prostřednictvím plastických operací, nemůže mít dobrý vztah k přírodě, nesouhlasí s ní a snaží se jí násilím změnit a vyumělkovat. Krása se nevztahuje pouze k samotnému fenoménu dokonalé formy těla, spolu s ní působí i duchovní stránka ženy, která může být umocněna pohybem např. tancem.

Břišní tanec rozvíjí u žen přirozené realistické sebevědomí, které vyvolal „závan“ Orientu. Umožňuje alespoň krátký únik do jiného světa, který zprostředkovávají kurzy, ale také kostým. Žena se nemusí ohlížet na konvence a módu své doby. Stříhy kostýmů jsou velice ženské a tak si může zvolit takový kostým, který zvýrazní její přednosti a zahalí nedostatky. Břišní tanec podněcuje ženy k aktivní psychické a fyzické tvořivosti. Podle Fromma jsou všichni lidé způsobilí dosáhnout tvořivosti „, pokud nejsou citově zmrzačení. Tvořiví lidé probouzejí k životu vše, čeho se dotknou“ (Fromm, 1994, s. 74). Tvořivě realistické ženy se nežnou za nedosažitelným ideálem, ale snaží se pracovat sama na sobě a odhalovat svůj tvůrčí potenciál. Tento potenciál může být podpořen širokým spektrem různých druhů břišního tance ve kterém může žena nalézt svoji tvořivost. Tím že není striktně dán jeho umělecký výraz a i v celé své historii byl otevřen různorodým vlivům si současná žena si může tanec vybrat „na míru“. Žena i pokud se změní její priority, může změnit taneční styl.

Respondentky Lamelové uvádějí jaké jsou výsledné efekty břišního tance a uvádí pořadí jeho priorit:

1. místo: Respondentky za nejdůležitější aspekt považují „že se v něm cítí být naplněny pocitem ženskosti“ (Lamelová, 2003, s. 85).

2. místo: Respondentky považují tanec za ideální relaxaci od denních starostí.
3. místo Zaujímá „dobrý pocit z toho, že dělají něco pro své zdraví“ (Lamelová, 2003, s. 85),
4. místo: Respondentky se při tanci cítí „uvolněně a svůdně, tanec jim dává sílu a pocit svobody, svou nedokonalost pocítují pouze v okamžicích, kdy ještě plně nezvládají jeho taneční techniku“ (Lamelová, 2003, s. 85).

7.4 Kurzy břišního tance v Čechách

Na většině kurzů v České republice je vyučován především egyptský styl, který je pro Evropany nej přijatelnějším, je nejvíce přizpůsoben jeho vkusu a není tak složitý jako tance z jiných kulturních oblastí. Egyptský styl nevyžaduje komplikované figury jako například tanec turecký, který je navíc vnímán jako více erotický – tančí se při něm i vleže, či vkleku, což by pro egyptskou tanečnici bylo pod její úroveň. Můžeme konstatovat, že břišní tanec v Čechách je směsicí všech možných orientálních stylů a absorboval i styly tance z Ameriky a Německa. Počátky břišního tance, která založila taneční školu nejdříve v Německu a pak v Praze.

Žena nechodí do kurzů břišních tanců pouze za účelem procvičením těla, ale i pro relaxaci, očekávají vstřícný a přátelský kolektiv. Frekventantky navštěvují kurzy často ve dvojicích, a tak utužují svá přátelství. Mnohé tuto „výpravu“ považují za čistě ženskou záležitost. Na pražských kurzech břišního tance jsem se dosud nesetkala s muži. V nabídkách některých tanečních studií sice možnost otevření speciálního kurzu je, avšak pro nedostatek zájemců nebyly otevřeny. Pokud tedy muži kurzy či semináře navštěvují, tančí společně se ženami. Čumpelíková uvádí, že na mužské tělo tento tanec nemá vliv - na rozdíl od vědecky potvrzených pozitivních účinků na tělo ženy. Tanečnice podvědomě očekávají příjemné a vstřícné prostředí, které by harmonovalo s typem tance. Pokud se centrum zaměřuje pouze na výuku břišního tance, pak bývá místnost vyzdobena orientálními doplňky a zrcadlem, které je nezbytnou součástí vybavení. Vzhledem k tomu, že břišní tanec se v posledních letech stal velice populární a do svého programu ho zavedla mnohá fitness centra pak se obvykle tančí v neosobní a neútulné tělocvičně. Dílčí

výhodou těchto kurzů bývá lepší technické vybavení (odvětrávání, dostatek prostoru, velká zrcadla).

Počet kurzů břišního tance je v Praze poměrně velký, doposud však nebyl přesně zmapován. Břišní tanec se objevuje i mimo Prahu, především ve větších městech, kde probíhají kurzy pravidelně, případně jsou tam pořádány lektorské semináře nebo vystoupení. Ceny kurzů se v Praze pohybují od 100 do 200 korun na hodinu (mimo Prahu bývají levnější). Běžné kurzy trvají 60 až 90 minut, kratší doba by byla nevhodná, vzhledem k struktuře lekce. Každé cvičení musí být zahájeno rozvíčkou, vhodné je i relaxační cvičení a uvolnění svalů v závěru. Většina kursistek si kupuje permanentku, která je cenově výhodnější. Dalším způsobem, jak proniknout do techniky břišních tanců jsou semináře (cena se pohybuje od 150,- do 400,- korun za hodinu), obvykle trvají 3 - 4 hodiny. Každý seminář má svůj specifický cíl a náplň, které jsou směřované na začátečníky či pokročilé. Uvedu několik variant zaměření seminářů: 1) choreografie vytvořená lektorkou, 2) procvičení určitého tanečního prvku (např. šimi) 3) práce s hudbou (např. tanec na zvuk bubínků), 4) tématické zaměření (např. egyptský tanec) 5) rozvíjení dovedností v ovládání pomůcek (např. tanec se závojem) 6) seznámením s významnou lektorkou (lektorem) (často se jedná o cizince). Ženy většinou navštěvují kurzy u jedné lektorky, na seminářích však mají možnost se seznámit nejen s novým tanečním prvkem (prvky), ale i s jiným způsobem výuky, jedinečnou osobností a tanečním stylem lektorky. Pořádají se i dlouhodobé semináře, které jsou obvykle vedeny mimo Prahu v přírodě, případně i v zahraničí. Zájemkyně o břišní tanec se mohou také vzdělávat samostatně pomocí videonahrávek. Tanečnice se mohou přihlásit do soutěží, kterých je však zatím málo. V roce 2005 byl vyhlášen první ročník Miss orient v české republice.

Součástí dobrého pocitu břišní tanečnice je také její kostým. Může si vybrat šaty, které ji změní na orientální princeznu, záhadnou divu nebo jemnou vílu, ale může zůstat i u jednoduchého oblečení, které obohatí o penízkový pás. Na tanec v kurzech obvykle stačí oblečení, které odkrývá bříško, aby lektorka mohla kontrolovat, zda jsou pohyby pánve prováděny správně. Postačí však i elastické tričko upnuté přes břicho, aby pohyby nezakrývalo. Pokud tanečnice nechce investovat do kostýmu větší částku nemusí, vhodným doplňkem je šátek nebo penízkový pás, které se uvazují přes boky, aby se zdůraznily jejich pohyby. Tanečnice však většinou dojde k závěru, že chce vypadat dobře i na běžné lekci. K dispozici má specializované obchody, které jsou často spojeny i s orientálními centry. Při výběru kostýmu doporučuji konzultaci s lektorkou či zkušenější

kolegyní. Mnohé kostýmy, přestože jsou drahé nebývají kvalitní. Bývají ušity ze syntetických látek a jejich barvy jsou nevkusně křiklavé. Mnoho žen z řad tanečnic si šije kostýmy nejen na sebe, ale i pro své kamarádky a kolegyně. Pokud frekventantka kursu získá střih orientálního kostýmu, může si jej nechat ušít u švadleny na zakázku. Lamelová uvádí, že v Plzni vznikl speciální ateliér Ogg, specializující se na navrhnutí a ušití kostýmů pro břišní tanec.

Kostým se obvykle skládá ze dvou částí - živůtku, který odhaluje břicho a sukně (rozevláté, či úzké s velkými rozparky), případně z volných kalhot (nejčastěji tureckého stylu). Oděv bývá ozdoben flitry či korálky. Dalším typickým doplňkem jsou pásy nebo šátky kryjící dolní část boků. Tanečnice si mohou kostým obohatit i o stylové šperky, (náhrdelníky, náramky, nárameníky, nákotníky) a ozdoby do vlasů. Popis kostýmů jsem byla nucena zkrátit, vzhledem ke koncepci práce, podrobný exkurz by mohl být námětem na celou diplomovou práci. Kostýmy a doplňky pro provozování břišního tance jsou nečastěji dováženy z Německa a Egypta, kde se vyrábí průmyslově.

Lamelová, ve svém dotazníkové výzkumu zjistila, že:

60% respondentek uvedlo, že kostým je nákladnou záležitostí, ale k tanci patří.

25% respondentek uvedlo, že bez kostýmu by orientální tanec nebyl orientálním.

16% respondentek uvedlo, že nepovažuje kostým za tak důležitý.

V obchodech s kostýmy jsou často k dostání CD s hudbou přímo určenou na břišní tanec. Nejrozšířenější je opět nabídka z Egyptu, zdejší hudba je orchestrální a je populární u mnoha lektorek. Dále bývá používána orientální hudba se západními rysy. Nejznámějším interpretem je Tarkan a současným hitem břišních tanečnic je CD perského zpěváka Arashe „Guru guru“.

V Praze se můžeme setkat jak s českými, tak i zahraničními lektorkami a lektory (zahraniční vyučují většinou pouze na seminářích). Kurzy však vedou převážně české lektorky, jejich kvalita je bohužel velice proměnlivá. Lektorky střední generace (30–45 let) mívají dlouholetou praxi, často veřejně vystupují a obvykle jsou i zárukou fundované výuky. I mladší lektorky mohou být kvalitní, zde avšak u nich hraje podstatně větší roli jejich osobní charisma „prostoupení“ orientálním tancem, které je u starších lektorek pravidlem. Vyučují však i nezkušené lektorky, které mají pouze dvouletou praxi, tento fakt bývá na škodu jejich žákyním, avšak i tyto typy kurzů mohou být pro studentky přínosné, především pro ty, které v tanci hledají pouze povrchní zábavu. U posledních zmíněných lektorek (nezkušené) se obvykle setkáváme s „přehrávanými“ pohyby a vyumělkovaností, která by s kvalitním břišním tancem neměla mít nic společného.

Břišní tanec by měl být prováděn s volností a potěšením - k tomu je však zapotřebí dokonale uvolněné tělo. Břišní tanec sice obsahuje mnoho pohybů, které jsou v běžném životě, či při jiných sportovních a tanečních aktivitách neobvyklé nebo vůbec neexistují. Důležitou součástí je i mimika tanečnice, nejobvyklejším je koketní či, lehce vyzývavý výraz. Tanečnice však používají k vyjádření hudby procítěně zamyšlený či lehce extatický výraz, který může mít až stydlivě esoterickou podobu. V ideálním případě by tanečnice neměly tančit s „naučenými“, stereotypními výrazy, ale procítěně, tak aby se odrazil vnitřní stav tanečnice. V každém případě na veřejném vystoupení musí působit sebevědomé a z jejího výrazu by měla vyzařovat energie.

Vztah k lektorce by měl být ze strany studentky pozitivní či alespoň, neutrální, tento fakt pochopitelně ovlivňuje příznivou atmosféru hodiny. Lektorky jsou obvykle ke studentkám milé, tento fakt zapříčiňuje nejen snaha po získání klientek, ale i fakt velké konkurence. Mnoho českých lektorek vyučuje pro radost a vnitřní potřebu své umění předávat dál. V západním světě vztah mezi lektorem a studentem značně ochladl, jednou z pravděpodobných příčin bude i velké množství studentek se kterými lektorka pracuje. Tuto problematiku dokumentují Barbara a Savarese: „Pedagogika je vztah mezi mistrem a žákem; tajemství jak předat umění, spočívá v personalizaci tohoto vztahu...“ (Barbara, Savarese, 2000, s. 28). Lektor by se měl stát pro studenta guruem, který by jej vedl. E. Barbara a N. Savarese uvádí rozbor slova guru: „Slabika gu znamená temné stíny slabika ru toho, kdo je rozptýlí. To pro svou moc rozptýlit temnoty obdržel guru své jméno“ (Barbara, Savarese, 2000, s. 28).

7.5 Břišní tanec jako styl a specifické umělecké dílo

Můžeme tedy konstatovat, že břišní tanec má významný podíl na schopnosti improvizace a rozvíjení kreativity. Tanečnice se učí jednotlivé figury a styly, které mohou libovolně kombinovat. Některé tanečnice se po dosažení určité úrovně rozhodnou vytvořit svůj autentický styl - vznikne tak specifické dílo, k jehož stvoření je zapotřebí velké trpělivosti a sebezapření. Filosof Albert Camus uvádí, že: „Tvorba je ze všech škol trpělivosti a jasnozřivosti ta nejučinnější. Zároveň je však také vzrušujícím svědectvím jediné lidské

důstojnosti: urputné vzpoury člověka proti jeho údělu, vytrvání v úsilí pokládaném za neplodné“ (Camus, 1995, 154).

Důležitým aspektem pro umělecké vyznění tance je emocionální vklad tanečnice, dokonalá forma a technika, případně příběh, kterým tanečnice promlouvá k divákovi. Kritička moderny Suzi Gáblíková považuje tvorbu za „čirou svobodou“. Podle jejího názoru umění „musí ospravedlnit svou nezávislou existenci v kontrastu k tomu, co Baudelaire nazval „nucenou prací“ profesionálního života.“ (Gáblíková, 1995, s. 19). Tímto citátem chci poukázat na tu skutečnost, že tanečnice nemusí být profesionální tanečnicí, postačí když zaujatě trénuje, má citlivého ducha a sílu sdělovat. Kreativitu a tvořivost můžeme chápat i jako vytržením z běžného života, tvoří jeho nadstavbu. Kreativní proces by měl být inovativní a nestagnující. Skolimowski uvádí: „tvořit znamená zakoušet bolest z uskutečňování. Nacházet se v procesu uskutečňování znamená prožívat tvůrčí bolest“. (Skolimowski, 2001, s. 215). Tuto bolest autor odůvodňuje takto: „Proč je proces objevování, vymýšlení a tvoření vždy tak nepříjemně komplikovaný? Protože v době, v níž probíhá, se ocitáme v zemi nikoho – naše spirála pochopení je rozvrácena a náš svět se počíná naklánět“ (Skolimowski, 2001, s. 312).

Delius se domnívá, že tanec je jednou z nejpřirozenější realizací a obsahuje potenciál k vyjádření ženské kreativity. Žena je podle Delia zrozená pro tanec, domnívá se, že se může stát umělkyní „mezitím co muž, abstraktní, staví své dílo mimo sebe do vzdálené objektivy, vytváří svůj cit v cizím materiálu, v hlíně, v kameni, v barvě, v slově, organická, konkrétní žena používá toho nejbližšího, co má, krví prosycené skutečnosti, vlastního těla“. (Delius, 1940, s. 22). Pro tanečnici tak tvořit znamená žít naplno, neboť podle Camuse „tvořit znamená žít dvakrát“ (Camus, 1995, s. 130). Člověk by měl být ve svém životě podle Jebavé „umělcem“, aby mohl pochopit přirozený tok všeho života, což je pro jeho genezi velmi podstatné...“ (Jebavá, 1998, s. 7). Podle Delia „Tanečnice činí ze svého těla pohyblivé dílo umělecké“ (Delius, 1940, s. 16). Tancem tak vzniká nové prchavé umělecké dílo, jehož „materiálem“ je tělo – tedy umělec sám. Tanec má transcendentální povahu. Skolimowski uvádí, že umělecké dílo „je obdařeno významem, který přesahuje hmotu, z níž bylo vytvořeno“ (Skolimowski, 2001, s. 160). Umělec tak manipuluje s pojetím času prostoru prostřednictvím svého těla tak vytváří novou realitu sám pro sebe i pro diváky.

Lektorky i studentky (amatérky) mají možnost vystupovat nejen v rodinném kruhu, ale i na oslavách. S veřejným vystoupením břišního tance se můžeme setkat v divadle, plesech, rautech, či některých specializovaných restauracích kavárnách či

čajovnách, které jsou orientálního charakteru, jak v interiéru, tak i nabídce určené ke konzumaci. Lamelová ve svém dotazníkovém výzkumu zjistila, že:

76% dotázaných žen tančí i mimo hodiny v kurzu.

24% dotázaných žen netančí mimo hodiny v kurzu (jako důvod uvádí prozatímní nespokojenost se získanými dovednostmi, či absenci příležitosti pro jejich vystoupení).

32% žen tančí pro rodinu.

24% žen tančí pro potěšení svého manžela či přítele.

24% žen tančí pro přátele na menších soukromých večírcích.

8% žen tančí veřejně (na večírcích a společenských akcích).

5,5% žen tančí veřejně v restauracích.

5,5% žen si tančí sama pro sebe.

Lamelová také ve svém dotazníkovém výzkumu zkoumala reakce okolí na ženinu aktivitu:

21% ženám vyjádřilo okolí plnou podporu.

20% ženám okolí vyjádřilo zvědavost, nadšení.

15% žen tvrdí, že se jejich taneční umění okolí líbí.

14% si žádá od dotazované tanečnice ukázkou jejího umění.

11% žen se setkává s překvapením u svého okolí,

6 % žen nezaznamenalo žádnou reakci okolí.

Estetická kvalita prostředí ve kterém tanečnice vystupuje má velký vliv na vytváření atmosféry, i velice fundovaná tanečnice si může zkazit vystoupení nevhodným prostředím. Proto považují za nejvhodnější ty prostory, které mají orientální umělecký náboj. Domnívám se, že tanec na divadelní scéně a festivalech ztrácí kouzlo komorního kontaktu s divákem, vystoupení pak obvykle působí příliš formálně. Je však na každé tanečnici, jaké má priority a cíle (stát se umělkyní, pobavit či okouzlit hosty,...). Delius se snažil zachytit atmosféru vystoupení takto: „v tanci předstupuje před nás člověk s jiskřícíma očima a planoucími ústy sám. Dýcháme stejný vzduch s duchem umělcovým. To je zvláštní, nejhlubší půvab tance“ (Delius, 1940, s. 32).

Mnoho diváků nepovažuje břišní tanec za náročný, ani když jej vidí v provedení profesionálky. Břišní tanec však skrývá dlouhé hodiny tréninku, právě proto, že není kompilátem stanovených figur, ale je oslavou přirozenosti a improvizace. „Krkolomné“ a akrobatické prvky jsou v břišním tanci v menšině. Klasické břišní tance jsou diváky přijímány s rozpaky, spíše ocení modernizované choreografie, které byly upraveny pro jeho oko. Zde se setkáváme se stejným problémem na který narazila již Ruth St. Denis. Estetika orientu je natolik odlišná, že bez jistého vyzorování a pochopení

jejich kódu se nám jejich tance i hudba bude zdát příliš odlišná. H. Skolimowski tento nesoulad vysvětluje skrze jinou spirálu pochopení, kdy umělec: „pracuje v rámci účastného vědomí lidské kultury. Své dílo obdarovává významem, jenž je v kontextu dané kultury signifikantní“ (Skolimowski, 2001, s. 161). Podle Gáblíkové ve vztahu k „znepokojujícím objektům“, tedy v našem případě ke klasickému, či folklórnímu orientálnímu tanci „vzniká situace napětí a nejasné dvojznačnosti, jež nás nutí přemýšlet o našem způsobu poznávání, o tom, jak vlastně věci vnímáme...nutí nás překračovat rutinní reakce a způsoby vnímání hledat způsoby jemnější a přesnější“ (Gáblíková, 1995, s. 34). Může se tedy stát, že vystoupení břišního tance v diváku neprobudí zálibu, ale vyvolá třeba smích, který je katarzí trapného momentu nepochopení. To je druhý důvod, proč se tančí modifikované orientální tance. Diváky jsou lépe přijímány, neboť poskytují relaxaci a pobavení, nenutí k porozumění. Gáblíková tento pozitivní vztah k očekávanému kritizuje, uvádí, že člověk by měl pozitivně přijímat věci nové, které ho mohou rozvíjet. Očekávání, či vnímání pouze obvyklého „schopnosti člověka degenerují, jeho vnímání je otupené a zatížené mrzačícím automatismem života“ (Gáblíková, 1995, s. 35). Capra tento fenomén vnímání uvádí do kontextu každodenního života, kdy naše „reakce na okolní prostředí jsou pak určovány ani ne tak přímým účinkem vnějšího podnětu na náš biologický systém jako spíše minulou zkušeností, naším očekáváním, záměry a individuální symbolickou interpretací vnímané zkušenosti“ (Capra, 2002, s. 326). Záleží však především na tanečnici, do jakého kontextu tanec zasadí.

Je logické, že umělecký zážitek je komplexní záležitostí, kterou tvoří, nejen samotný taneční výstup, ale také místo kde se produkce odehrává, hudba, světlo, kostým a mnohé další momenty. Pokud tanečnice zvolí variantu „etno“, bude vystoupení působit jinak, než v prostředí „západního“ orientu. Domnívám se, že tanečnice by měla dbát i na předem pečlivě promyšlenou „choreografii“ posloupnosti tanců. Ačkoliv může jít „pouze“ o improvizaci, musí vědět jakou má zvolit hudbu, tu pak sladit s kostýmem a stylem tance. Bývá zvykem, že tanečnice zatančí jen několik tanců v stejném kostýmu, který si potom převlékne. Pokud tanečnice dobře vytvoří choreografii výstupu a má alespoň trochu vnímavé diváky ochotné přemýšlet, může je svým tancem obohatit o nový zážitek. Jak uvádí H. Skolimowski, vnímání umění představuje princip kódování (ze strany umělce) a dekódování (divákem) je tedy procesem participace. „Participovat na umění jeho vytvářením a přijímáním patří proto mezi nejvýznamnější lidské počiny“ (Skolimowski, 2001, s. 161). Síla tanečního vystoupení spočívá tudíž na obou aktérech - tanečnici i divákovi. „S novou vnímavostí artikulujeme svět novým způsobem; svět nám vyjevuje

nové aspekty. Síla vnímavosti je silou spolutvoření. Žádný jiný aspekt reality na nás nepůsobí tak neodolatelným vlivem; přijmeme jej a vstřebáme jen tehdy, když přijdeme na to, jak jej uchopit a pojmout; až když vlastníme náležitou citlivost, která je schopna jej pro nás rozvinout“ (Skolimowski, 2001, s. 35).

Shrnutím dotazníkového šetření zjišťuji, že respondentky na břišním tanci oceňují především jeho relaxační a zdravotní účinky, dalším výrazným aspektem je nedeterminovanost věkem, fyzickými dispozicemi a nutností přítomnosti partnera. Za výhodné pokládají i možnost operativního zvolení tanečních prvků, které odpovídají jejich fyzickým možnostem. Doposud jsem se věnovala především teoretickým aspektům břišního tance, ale stejnou měrou pro mě byly přínosné studia tance v terénu. Navštěvovala jsem více kurzů a seminářů, abych poznala různé přístupy lektorů, taneční styly a konkrétní podmínky pro tanec.

8. ORIENTÁLNÍ TANEČNICE – „FEMME FATALE“ JAKO KULTURNÍ NÁMĚT PRO TVORBU EVROPSKÝCH UMĚLCŮ

V této kapitole se zabývám problematikou umění, které je svébytným odvětvím kreativních schopností lidského bytí. Reflektuje historické události, vývoj společnosti, ale i další kulturní fenomény jako například fenomén ženy jako inspirace výtvarného umění. K volbě tohoto tématu mne přivedlo jednak předchozí studium na umělecké škole (SUPŠ) a dlouhodobý teoretický i praktický zájem o břišní tanec a jeho kulturu v uměleckém zobrazení. V úvodu této kapitoly pojednávám o malbách, zobrazující orientální ženu ve dvou nejčastějších námětech - tančící břišní tance nebo spokojeně odpočívající. Toto téma vykryštovalo napříč vývojem umění, ale nejvýrazněji se projevilo v malbě 19. století. Avšak při hlubším proniknutí do tématu jsem dospěla k názoru, že pro lepší pochopení aury těchto výjevů, je důležité zmínit několik faktorů, které utvářely tento pohled na orientální ženu. Budu se věnovat různým námětům zobrazování ženy, takovým, které poukazují na její plodnost, krásu, mystickou neuchopitelnost a fatálnost – což jsou podle mého názoru aspekty, které dokonale vystihují břišní tanec. V této kapitole se zaměřím na zachycení dobové atmosféry skrze zobrazovanou ženu. Abych svůj záměr ilustrovala, rozhodla jsem zkoumat tento fenomén v různých historických obdobích. Neboť umění je kulturní strukturou reflektující nejen společenské události a dobu, ale odráží v sobě i historii sama sebe. Zabývám se tématem zobrazování žen napříč uměním pravěku, starověku, středověku i novověku.

Téma ženy, jako námět hodný k zobrazování, lze rozdělit na dvě roviny - materiální a duchovní. Tato dualita může být v celkové, či částečné harmonii. Za materiální složku můžeme považovat primárně fyzickou stránku ženy – její postavu, oděv, šperky, předměty, které jí obklopují a celkovou scénérii zobrazovaného výjevu. Žena je zachycována ve všech životních etapách. Ve všech těchto proměnách ať již ji umělec zobrazuje nahou či oblečenou, vyjadřuje uměleckou expresi a dobovou atmosféru. Jako konkrétní příklad uvádím dvě díla od Francesca Goyi (1746 - 1828). Tento španělský malíř portrétoval hraběnku de Chinchón nejprve nahou (Ležící Maja, 1800-1805), ležící na divanu, avšak tehdejší společnost toto zobrazení považovala za nemorální. Aby obhájil

své stanovisko a úmysl, v němž ženina nahota neměla být chápána negativně, ale měla být „...oslavou smyslného a tajemného ženství...“ (Pijoan, 1981, s. 162). Goya proto namaloval totožnou ženu, ve stejné poloze, avšak oblečenou v přiléhavých šatech „...Oblečená Maja, jež díky svým opulentním tvarům a upřenému pohledu působí, je-li to možné, ještě smyslněji...“ (Pijoan, 1981, s. 164).

Oproti složce materiální, pak duchovní složka vždy odráží umělcovu snahu o jeho pochopení ženy, včetně její genderové role i v daném historicko - společenském kontextu, vyjádření její psýché a proměny. Určujícím faktorem pro zobrazování tématu ženy je podle mého názoru ta skutečnost, že umělci byli především muži, teprve až v 19. století ženy umělkyně dosáhly uznání. Dalo by se tudíž soudit, že ženu zobrazuje někdo, kdo jí zná pouze „zvenčí“, možná proto téma ženy v mužské umělecké interpretaci obsahuje jistou neuchopitelnost. Ženina nejasnost poskytuje umělci širokou škálu výkladů, které přímo uchvacují jeho imaginaci. Jak jsem již předeslala, tak se obě složky – materiální i duchovní v uměleckém díle střetávají a doplňují. Žena tak není vyobrazením pouze vnější fyzické, ale i vnitřní duchovní krásy. Podle české autorky, zabývající se uměleckým zpracováním námětu ženy, Jarmily Blažkové byl motiv ženy kombinací nejen její krásy fyzické jež se „...ve výtvarném umění ztotožňoval s momentem nejvyšší vtělené, přírodou dané fyzické krásy“ (Blažková, 1946, s. 8). Ale ženina krása podle autorky byla i etická „... krásu ethickou, o kategorii v nazírání světa, byla tomuto námětu vždycky podkládána *mimovýtvarná obsažnost*. Názorová, citová, sociologická“ (Blažková, 1946, s. 8). Mnohá umělecká díla jsou naplněna nejen estetickými hodnotami a symbolickými významy, ale mnohdy vyvolávají v divákovi potřebu identifikace či snění. V tomto pojetí uměleckého díla tak podle mého názoru lze nalézt paralelu k fenoménu břišního tance. Ten, stejně jako umělecké dílo, uchvacuje diváka nejen svou „materiální“ stránkou – tudíž i fyzickou krásou tanečnice a jejím tancem a kostýmem, ale přitahuje ho i svým symbolickým obsahem který probouzí divákovu imaginaci a smyslnost.

Abychom však pochopili proč dochází k fascinaci břišním tancem, musím stručně vysvětlit základní rozdíl mezi tancem orientálním břišním a párovým tancem evropským. Tanec břišní je pouze tancem ženy a muž je divákem, stává se „konzumentem“ tanečního a výtvarného zážitku. Hodnotný břišní tanec, podobně jako jiné umělecké dílo, tudíž není pouze mechanicky popisný, je tajuplný, zahalený šerem a závojem, a tak dává divákovi šanci unést se imaginací. Břišní tanec je symbolickým odkazem k plodnosti, kráse a fatálnosti jako výrazů ženiny osobnosti. Zobrazování

orientální ženy tak v sobě propojuje mnoho faktorů. Jedním z nich je uměle postavená konstrukce v lidské mysli - kulturní konstrukce Orientu a ženy jako „*femme fatale*“. Jak uvádí palestinský literární kritik působící ve Spojených státech Edward Said „Orient je více méně evropský vynález a je od dávnověku místem romantiky, exotiky, lovu, vzpomínek, ...“ (Said, 2003, s. 1). Podle Edwarda Saida je Orient, stejně jako Occident struktura vymyšlená člověkem nekorespondující s realitou. Ve výtvarné díle se tudíž prolínají dvě struktury vytvořené fantazií nezávislou na realitě. Orient je výmyslem člověka, je často spojován s představou barbarství, opulentnosti a živočišnosti.

Český kulturní antropolog Václav Soukup vykládá Saidovu teorii takto „Orient byl prezentován jako tajemný iracionální, odpudivě živočišný a potenciálně nebezpečný“ (Soukup, 2004, s. 604). Zde vidíme paralelu mezi vnímáním Orientu a vnímání ženy. Podle Lipovetského: „Muži stále pokládají ženy za záhadné a plné protikladů, nepředvídatelné a „spletité“, impulzivní a „útočné“...“ (Lipovetsky, 2007, s. 41). Stejně tak jako je oběma konstrukcím – jak Orientu tak *femme fatale* přičítána role nevyzpytatelnosti, je jim také podsovována snížená kontrola nad sebou samým. Z toho vyplývá hypotéza, že jedině západní muž je schopný reflektovat tuto orientální „barbarskou“ společnost, oni (ony) sami to nedokážou. Západní člověk chápe orientální kulturu, ale „oni neznají ani sebe sama“ (Soukup, 2007, s. 604). Muže však tato nevyzpytatelnost a nesamostatnost žen přitahuje, vyvolává v něm pocit hrdinství. Člověk západní kultury je přeplněn stereotypní každodenností a je svázán společenskými pravidly, obvykle mu však chybí pocit hrdinství a uvolněnosti, proto skrze Orient hledá únik do říše snění o těchto fenoménech. Orient je svým způsobem návratem k umocnění a polarizaci mužské a ženské role. S obrazem Orientu je proto neodmyslitelně spjatá představa orientální ženy – ženy polehávající v luxusním prostředí paláce na kobercích či kožešinách, ozdobené zlatými šperky. Tyto ženy vyzařují spokojnost se svým ženstvím a pýchou nad vlastní krásou a přitažlivostí. „Žena ve výtvarném umění je námětem, který má snad nejširší i nejhlubší předmětnou obsažnost. Dotýká se totiž všech prapudových představ“ (Blažková, 1946, s. 7). Obraz orientální ženy lze tedy vnímat jako vyhrocenou machu dvou konstrukcí beroucí si z reality pouze podněty, které umocňují snění.

Ačkoliv jsem původně chtěla sledovat zobrazení ženy v malířské tvorbě, nevyhnu se především v nejstarších historických etapách také pojednání o sochařském umění. Malba je médiem snadněji podléhajícím zkáze. Takovým příkladem je již pravěk.

8.1 Aspekty břišního tance v umění pravěku

První projevy pravěkého umění – sochařství a malířství lze datovat do mladého a pozdního paleolitu (40 000 – 10 000 př.n.l.) (Mráz, 1995, s. 12). Z pravěkého umění se zaměřím na umění sochařské, spojené s námětem ženy. Postava ženy byla tehdy jedním z prvních témat, žena byla zobrazována jako matka – „Venuše“. Skrze umělecké dílo tak zpředměťňoval její tvůrce, pro něho „magickou“ schopnost ženy, dávat život. „K ženě jako matce vážou se názorové i citové prožitky vyplývající z pudu sebezáchovy; v ní je obsažen životodárný princip“ (Blažková, 1946, s. 7). Zůstává otázkou, zdali umělecký předmět sloužil k uchopení této rozumově těžko pochopitelné funkce, nebo zda naopak mělo zobrazování ženy tuto magickou schopnost „životadárnosti“. Prostřednictvím soch - idolů, které sloužily jako magický předmět, který měl podporovat jejich plodnost. „Na počátku rodokmenu žen ve výtvarném umění je žena mateřská...Patrně jsou magickými symboly; zaklínají plodnost ženy“ (Blažková, 1946, s. 8). Prvním umělecky spodobněním ženy v umění je Venuše. Žena se zdůrazněnými mateřskými znaky – velkými prsy a širokými boky. Zobrazována je tedy žena – jako symbol – žena - tvořící nový život. Francouzský sociolog Gilles Lipovetsky se domnívá, že v ženských figurách – Venuších nebyla oslavována jejich krása, ale „pouze“ „...plodnost, svrchovaná moc nad životem a smrtí“ (Lipovetsky, 2007, s. 112). Jako příklad uvádím Venuše ze starší doby kamenné, nazývané podle místa nálezu Věstonická (vytvořená z hlíny, popela a kostního prachu); a Willendorfská (obrazová příloha A - I, II). Jsou to statické figury, jejichž zvýrazněné druhotné pohlavní znaky na mě v jejich podání působí tak, že jim znemožňují pohyb. Ruce, jako nástroje pro kreativní činnost jsou buď zakrnělé (Věstonická Venuše), nebo staticky položené na nadrech (Venuše Willendorfská). V kontrastu k těmto soškám na mě působí daleko pozitivněji tzv. Spící Venuše z Malty datovaná do mladší doby kamenné, ačkoliv její proporce se zdají být větší než u Venuší předchozích, její ruce již získávají pohyb, jedna ruka je pod hlavou a druhá před prsy (obrazová příloha A - III). Tato Venuše spokojeně spící je předobrazem pro pozdější zpodobňování žen – Venuší ležících. Tyto ženy v sobě nenesou pouze symbolický význam, jsou skutečnými ženami. I když spí, vnímáme je jako ženy aktivní, svobodné, spojené s jednou z lidských činností - spánkem. Není tedy abstraktním symbolem, je ženou odpočívající a snící. Postava Venuše prošla v průběhu historie umění mnohými změnami, podle mého názoru její odlišné zobrazování

odráželo také vztah společnosti k erotice a sexualitě. V dobách zaměřených na racionální přístup ke světu - například v Antice a později rané renesanci je Venuše častěji zobrazována stojící. Teprve až renesanční Benátská škola „měkkého světla“, obdivující ženinu krásu skrze její smyslnost, začala zachycovat Venuše ležící. „Exaltovaná malátnost či spánek ještě silněji vyjadřuje názor, že žena je od přírody objektem pohledu a touhy. Ležící krásky se oddávají svým snům, ale zároveň se vydávají divákovu pohledu jako v nějakém preludu. Spící Venuše angelizuje ženskou krásu, pacifikuje ji a zároveň zvyšuje její smyslnost“ (Lipovetský, 2007, s. 130).

8.2 Aspekty břišního tance v umění antiky

Další výraznou etapou, kterou bych chtěla zmínit je umění antiky. Také v této umělecké periodě se budu zabývat sochařstvím, neboť se dochovalo více artefaktů trojrozměrných, než děl malířských, i když mnohé sochy jsou nám dnes dochovány pouze skrze římské kopie. Zobrazování ženy se v řeckém umění více kultivuje. Díky řeckému humanismu se v umění „stal poprvé ideálem člověk (ne bůh, nebo panovník, který je jeho synem nebo zástupcem), a to člověk jako rozumová bytost...“ (Mráz, 1995, s. 37). Zobrazovaná žena není tolik zemitá, její symbolika se odlehčuje a „ze země“ je přenesena „do nebe“ na Olymp. „Na vyšším stupni stávají se z nich bohyně. Nejstarší vtělení boha v umění je také žena-bohyně, Velká Matka, která v nejstarších kulturách, a to ve všech, zalidnila svět bohy i lidmi“ (Blažková, 1946, s. 9). Svojí symbolickou hodnotu rozvíjí do mnohých aspektů. Žena - bohyně má v antické mytologii velké zastoupení (viz. kapitola 3.2. Antická mytologie). Avšak vzhledem ke konceptu práce považuji za nejvhodnější se zabývat především bohyní Afroditou, později v Římě nazývanou Venuše. Právě ona je nejvíce spojena s kultem krásy, smyslnosti a plodnosti – tedy aspekty obvykle spojovanými s břišním tancem. Stejně tak, jako se charakter ženy proměňuje v tanci podle její nálady, tak se i vzhled Afrodity proměňuje napříč vývojem řeckého umění.

Ve svém raném stádiu zobrazují umělci figuru strnulou, oproštěnou od individuálních rysů. Teprve v pozdějším období dochází k individualizaci figury jak u

božstev, tak i u světských postav. V klasickém období se umělec snaží nalézt ideální proporce lidského těla Venuše či Afrodity, které tak nejsou portrétem jedné ženy, která by umělci sloužila jako model, ale jsou tak kombinací mnoha ženských těl, jenž tvoří ideál ženské krásy. Afrodite je tak v ranném řeckém umění zobrazována jako cudná panna „...v přemýšlivém sklonu hlavy byl objeven onen nesmírný půvab tichého a vyčkávajícího stanutí Afrodity ještě pannenské“ (Blažková, 1946, s. 11). Tato Afrodita je ženou symbolizující vyváženost krásy těla a duše, oslavuje harmonii a je prosta emocí. Jako příklad uvádím reliéf tzv. Trůn Ludovisiův od iónského umělce z doby kolem roku 460 př.n.l., na kterém je znázorněna Afrodita vystupující z vody (obrazová příloha B - IV). Je oblečena do mokré tógy obepínající tělo, z vody jí pomáhají další dvě ženy, které ji zahalují.

V klasickém období „pojetí Afrodity erotisuje do lyrického toužení nebo sexuálního pohrávání. Z vyčkávání, stává se roztoužení... Daleký pohled stává se nývým, křivka pevných rtů se změkčuje, pevně vykrojená chřípí stávají se citlivými... až pak i postoje i gesta diváka vybízí...“ (Blažková, 1946, s. 11). V klasickém období tak vznikají dvě verze Afrodity od sochaře Praxitela. Sochař obdržel zakázku vytvořit Afroditu pro chrám v Kótu. Vytvořil její dvě varianty, jednu oblečenou, jednu nahou. Kněží z Knidu dali přednost zahalené verzi, nahou Afroditu si zakoupili lidé z Knidu – (Afrodite Knidská 340 př.n.l., obrazová příloha B - V). Aténané se však stále bránily aktu, tento akt je „ospravedlněn“ tím, že Afrodita vstupuje do koupele – v jedné ruce drží osušku a druhou si stydlivě zakrývá klín. Celý její výraz je nesměle stydlivý, není bohyní svůdnicí. Teprve „pozdější hellenistická Afrodité stává se až světáckou svůdnicí, která vyzývá svou krásou a všechny části svého těla vystavuje na odiv“ (Blažková, 1946, s. 11). Takovou Afrodité prezentuje Sousoší Afrodity, Éróta a Pana (obrazová příloha B - VI). Afrodita napřahuje laškovně opánkem, aby zastrašila Pana, který svou ošklivostí a zvířecostí umocňuje její ženskou jemnou krásu. Její pohled již není nevýrazný či majestátně slavnostní, jako je tomu v předchozích obdobích, ale je vyzývavý a hravý. Podobné, jemné nuance a symbolické proměny ženy můžeme nalézt v břišním tanci, tanečnice mohou mít širokou škálu výrazu, od nevině panenské dívky až po hříšnou ženu svůdnici. Podle mého názoru bychom neměli v zobrazeních hledat protiklady, neboť představují odrazy ženské psychiky v její přirozené výrazové škále. Antické umění vnímá ženu pozitivně a oslavuje její přirozenou krásu ve všech aspektech, ačkoliv prošlo dlouhým vývojem, nepostrádá nikdy harmonii těla a ducha.

Archaické umění je spíše staticko - symbolické, klasické období je uměřeně rozumově, hellénské období můžeme vnímat již jako předobraz barokní oslavy citů a emocí, které se vyjadřují prostřednictvím lidské postavy. Bohyně Afrodité bývá zobrazována v antickém umění nejčastěji jako stojící. V antickém světě byla výlučnost žen nejen jako manželek a matek, ale také jako milenek. Zároveň však v této epoše byly běžně praktikovány a tolerovány homosexuální vztahy, především bohatých patriciů s mladými krásnými chlapci. Také instituce veřejných domů byla běžná, lze ji dokumentovat například na freskách nevěstince v Pompejích. Podle Gilese Lipovetského nebyla obvyklým symbolem krásy žena, ale mladý muž. Ženský akt byl společensky akceptovaný daleko později než mužský. Možná i z těchto důvodů se ženiny proporce blíží mužským, její tělo je pevné, pouze v prsou můžeme hledat náznak měkké něžnosti či erotiky. Podle Gilese Lipovetského „Nejde o náboženskou oslavu moci plodnosti, nýbrž o formální očistu těla, o zachycení ideální krásy“ (Lipovetský, 2007, s. 118). Španělský teoretik umění José Pijoán vysvětluje proč se nám Afroditino tělo může zdát poněkud masivní. Je to tím, že řeční umělci byli zvyklí používat pouze mužské modely, pouze „...lahodnost obrysů svědčí o snaze vyjádřit ženství“ (Pijoán, 1987, s. 129).

8.3 Aspekty břišního tance v umění středověku

Středověké zobrazení ženy je oproti antickému velmi odlišné, ačkoli prošlo vývojem od čistě symbolického přes klasické, až k uvolnění malby a plastiky (styl krásných madon) v nichž cítíme dobový ideál krásy a mateřskou něhu. Existují různé hypotézy, zda vyobrazení madon bylo inspirováno individuálními modely, či zda se podobně jako v antice jednalo o idealizovaný portrét. Ideou středověkého umění (nejen v zobrazení ženy) vyjadřuje především aspekt symbolicko - esotericko - rozumový.

Domnívám se, že právě v této historické etapě vznikají ideové podmínky pro rozporuplné vnímání ženy jako nositelky pokušení ničící svět svým erotismem. Avšak na druhé straně představovala i kult čisté Panny, bohorodičky. Středověk, který opustil vyvážený smysl pro calokagathie – tedy rovnováhu těla a mysli, upřednostnil pouze mysl a

svět duchovní. Vše fyzické – tedy i krása ženy, její tělo, jak jsem již zmínila, bylo silným inspiračním uměleckým zdrojem, bylo potlačeno. Oproti antice, kdy se v zobrazení lidské postavy střetávala krása materiální s duchovní, ve středověku bylo tělo naplněno spíše symbolikou negativní. Nahé postavy se ve středověkém umění vyskytují poměrně zřídka, například v postavách Adama a Evy. Dále pak v postavách skřetů, tajemných a pekelných bytostí, které se vyznačovaly tělesnými deformacemi a hrůzně expresivním výrazem. Toto výtvarné ironizující a zesměšňující pojetí mělo nahnat lidem strach nejen z nemorálního chování, ale i nahoty a sexuality. Například postavy na hlavicích a patkách románských sloupů a chrličů na krakorcích sloupů a pilířů gotických chrámů.

Pokud byly ženy v umění zobrazovány, pak byly na většině artefaktů oblečené, díky tomu se podle mého názoru staly pro umělce ještě záhadnější. Nejen že, nerozuměl jejich vnitřnímu světu, který byl od jeho diametrálně odlišný, ale nemohl je skrze své dílo v jejich fyzické podstatě „materializovat“. Žena byla považována za protipól mužské racionality a její projevy senzuality a mystiky byly považovány za „temné“. Kult zavržení těla byl umocněn křesťanskou doktrínou považující život na zemi za pouhé přechodné místo (ne-li rovnou peklo), ze kterého člověk (pokud bude mravný) najde vykoupení až po smrti, teprve v nebi jej čeká pravý život – ráj. Vztah ke světu byl z našeho hlediska spíše negativní. Člověk jako bytost byl již při svém zrodu obviněn z hříchu početí. V lidech byla vyvolávána permanentní nedůvěra a neúcta k materií – jak k zemi, tak ke svému tělu. Ženská smyslnost byla předobrazem hříchu. V lidech byla záměrně vyvolána potřeba studu, sexualita byla považována za nečistou. Kult plodnosti a Matky země byl nahrazen mužským racionálním principem, krotícím vše nevyzpytatelné. V křesťanském středověkém umění se setkáme s několika základními ženami. V Bibli se setkáváme s Evou, která je křesťanstvím označena za fatální svůdnici. Například v reliéfu aktu Evy (1140), který je dílem sochaře Gisleberta (Autunu ve Francii), který představuje Evu plížícím se skrze listoví stromu poznání, aby utrhla jablko (obrazová příloha C - VII.). Eva je chápána jako pokušitelka a strůjkyně chaosu. Díky jejím ženským rozmarům a potřebě narušovat striktně daná pravidla, nastolená bohem, ničí svět a připravuje lidi o ráj, uvrhuje je do věčného koloběhu marností, strastí, bolesti a smrtelnosti. Žena představuje tvůrčí princip spojený s touhou po poznání a snahou překročit dané bariéry. Podle křesťanského výkladu Eva svou krásou ošálí Adama, na základě toho byla krása ve středověku považována za nástroj ďábla. Lze se domnívat, že výše uvedeným postojem ke kráse se křesťanství skrze umění snaží vyvrátit hluboce zakořeněné mýty. V kulturách předkřesťanských znamenala žena více než muž, jelikož byla nositelkou života a v širším

kontextu i úrody. V křesťanském středověku se její role převrací stává se ničitelkou ráje a tím převrací i kult ženy matky. „Mnišský a puritánský morální řád, jemuž se hnusí svět, ihned a zásadním způsobem proměňuje všechny mýtické představy. Hrdina již nemůže déle v nevinosti spočívat u bohyně z masa a kostí, neboť se z ní stala královna hříchu“ (Campbell, 2000, s. 117). Díky ní vznikne utrpení: „Středověké umění se nesnaží vyvolat obdiv ke svůdnému tělu, nýbrž strach z ženské krásy a vyjádřit její sepjetí s pádem a Satanem“ (Lipovetsky, 2007, s. 122). Nejklasičtějším spodobněním ženy jako pokušitelky byl později často zpracovávaný motiv Pokušení Svatého Antonína.

Jako protipól Evy, můžeme vnímat Panu Marii, k níž je středověké umění a společnost vstřícnější. Oproti Evě – která zničila pomyslný „krb klidu a míru“ je v Panně Marii, umocněna pouze funkce pečovatelsko - ochranná, a zároveň je oproštěná od přirozené ženské erotiky. „Ženským námětem románské ikonografie jsou výlučně dvě ženy, Eva, symbol hříchu a zatracení lidského rodu, a P. Maria, žena, která nad hříchem zvítězila a lidstvo vykoupila“ (Blažková, 1946, s. 11). Sexuální podtext lze hledat v osobě Máří Magdaleny, jejíž sexualita byla očerněna a vnímána jako odstrašující případ. V pozdějším středověkém umění (u nás období pozdní gotiky) byly často zobrazovány ženy - mučednice. Odrazem Evina ženského ničivého principu ve Starém Zákoně je v Novém Zákoně postava tanečnice - Salomé. Podle anglické teoretičky břišního tance Wendy Buonaventury křesťanství zápasilo se silným kultem ženství, a aby jej církev „přemohla“ převzala například stejné dny, ve kterých byli lidé zvyklí oslavovat svá původní božstva a tak pouze poupravili legendu. Klasickým příkladem úpravy mýtu je podle Buonaventury postava Salomé, která je přetransformovaným mýtem o bohyni Ištar – babylónské bohyni lásky a plodnosti. V ní je umocněn princip sexuality skrze tanec. Dívka je vylíčená jako nevinná panna, je jí vtisknuta nebezpečná zbraň - ženský éros. Na první pohled něžná a nezkušená dívka, ve které muž zpočátku nehledá nic zákeřného, se promění ve spalující objekt ničící muže skrze jeho fantazijní představivost a touhu. Silný, racionální muž je tak získán zákeřnou zbraní – krásou, která mu zakalí rozum. Oproti Evě Salomé umocňuje svoji krásu tancem. Tanec je oslavou pružnosti a ohebnosti těla. V mužových očích druhotné pohlavní znaky (výrazná prsa a široké boky) útočí na přirozenou, geneticky zakódovanou potřebu reprodukce. Podobně jako u sošek Venuše je zdůrazněno právě to, co zajistí mužovým potomkům lepší vyhlídky na přežití – širší pánev – snadný porod – větší prsa - dostatek potravy. Prostřednictvím tance žena ukazuje, že je zdravá a schopná počít dítě. Břišní tanec je oslavou místa, ve kterém bude hypoteticky nosit jeho dítě, proto podle tureckého teoretika břišního tance Kemala Özdemira musí být

břicho malé, aby ujistilo mužovo podvědomí o jedinečnosti jeho otcovství. Taneční figury, zahrnující i natřásání, vyboulování a stahování břicha, působí na mužovo podvědomí. Salomé je tak oslavou ženského principu, symbolické potenciality plodnosti. V mytologii existuje několik verzí proč Salomé, která tančila před Herodesem v den jeho narozenin, požádala za tanec hlavu Jana Křtitele. Podle první verze byla navedena svoji matkou, která se chtěla vyhnout pouze pomluvám o svém vztahu k Herodesovi, ve druhé verzi je důvodem její neopětovaná láska od Jana Křtitele.

Reliéf Salomé balancující na rukou je dochován v katedrále v Rouen (obrazová příloha C - VIII). Zdravá sexualita je převrácena, paralelu k výše uvedenému tématu můžeme najít i v indickém náboženství u bohyně Kálí, která je nejen zdrojem života, ale i smrti propojení erosu a tanatosu. Ke smrti lze přistupovat z dvojího úhlu, křesťanství ji chápe v kontextu procesu posledního soudu a eventuální možnosti věčného života, avšak v mnoha předliterárních kultúrách a u přírodních národů je smrt vnímána jako šance k znovuzrození, a podmínka vzniku nového života. Salomé tak prezentuje alegorii smrti a znovuzrození a tím reflektuje původní víru v ženinu magickou moc. Tento symbol byl křesťanstvím převrácen a Salomé byla považována za dceru ďáblu, symbol temnoty a destruktivní moci (Buonaventura, 1998, s. 138).

8.4 Aspekty břišního tance v umění renesance

Období renesance bylo návratem k antickým ideálům. Kult těla je zde z velké míry zbaven negativních aspektů. Podobně jako v antice tak i v renesanci lze skrze prizma zobrazované ženy pozorovat vývoj umění a doby. Raná renesance je střízlivá a jemná, vrcholná vstupuje do baroka oslavujícího extázi. Výtvarné náměty se neomezují na křesťanskou ikonografii, ale dovolují čerpat i z řecké mytologie. Podle francouzského sociologa Giles Lipovetského až teprve zde začíná pravá oslava ženiny krásy. Před tím byla pouze nástrojem ďáblovým, v renesanci se však stává „...svatou emanací božské krásy“ (Lipovetský, 2007, s. 123). Krása není pouze smyslová, ale je vtělením božské dokonalosti. Vnější krása je znakem krásy vnitřní, morální. „Venuše se v patnáctém století

stávají zrcadlem mravní a duchovní dokonalosti, odrazem ideálního světa a cestou k vyšším sférám“ (Lipovetsky, 2007, s. 126).

Renesanci můžeme kromě historických etap rozdělit na dvě stylové linie lineární a rozumovou. Florentská škola je rozumová a více emocionální je Benátská škola. Představitelé benátské školy pracují a modelují objekty pomocí světla a stínu. „Benátská žena, viděna prismatem výtvarného umění, je harémová dáma, bytost, stvořena pro radost očí a rozkoš smyslů...Její Venuše jsou rozkošnice, koupající nahou krásu svých měkce modelovaných, zářivých těl v kouzelné atmosféře světla“ (Blažková, 1946, s. 17).

Nejvýznamnějším představitelem Benátské školy je Tizian, (1488 – 1576) jeho dílo *Láska nebeská a pozemská* (1515, obrazová příloha D - IX) je podle některých autorů symbolickým obrazem bohyně Afrodity a její duality v pojetí lásky. V obraze vyhotoveném na zakázku jsou zobrazeny dvě ženy. Nahá symbolizuje čistou lásku nebeskou a oblečená lásku světskou, mezi nimi si hraje andílek (cupidó, či érot), který je často vypořádován ve společnosti Afrodity. Ženy sedí na sargofágu či kašně, jejíž reliéf kontrastuje s poklidným výjevem obrazu – takže je možné, že se jedná o symbolické spodobnění nebezpečné „amor bestiále“ jež pochází z nízkých instinktů a zvířecí vášně (Špačková, 2000, s. 12). Tizián spolu se svým učitelem – italským malířem Giorgionem jsou spoluautoři *Spící Venuše* (1505 – 1510, obrazová příloha D - X), která je podle francouzského sociologa Gila Lipovetského prvním ležícím aktem Venuše, která je stejně jako Giorgioneho další díla opředena tajemným závojem nejasností. Svou nejednoznačností ji lze přirovnávat k záhadnému úsměvu *Mony Lis* od italského malíře vrcholné renesance Leonara da Vinciho. Obraz Venuše působí na první pohled velmi klidně, celistvě až magicky, avšak zamyslíme-li se více, povšimneme si nerealističnosti námětu kontrastujícím s něžným realistickým provedením malby. Je nahou ženou se zavřenýma očima. Fenomén spící bohyně popisuje i Joseph Campbell, jež se domnívá, že původně mytologický námět se odráží v pohádkách o spící Růžence (je zde možné i poznamenat paralelu k růži – která byla jednou ze základních symbolických květin bohyně Afrodité). Taková spící žena je „...vzorem všech ideálů krásy, je odpovědí na všechny touhy, je lákavým cílem každé pozemské i podsvětní hrdinské výpravy. Je matkou, milenkou, sestrou i nevěstou. Cokoli kdy na světě vábilo a lákalo, cokoli slibovalo radost a potěšení bylo předtuchou její existence – v hlubinách spánku...“ (Campbell, 2000, s. 105). Spokojeně sní, leží na sametových a saténových látkách uprostřed krajiny. Její poloha – klidného a nerušeného snění by se dala očekávat spíše v teple domova na divanu či posteli, ona však leží v plenéru. „Nesoulad“ figury s pozadím

je vysvětlován různě, může však být odkazem k Afroditině povaze, která ač svou láskou a společenskou povahou, kterou symbolizují drapérie zůstává stále spojená se zemí – krajinou a přírodou. Giorgoneho a Tizianovy Venuše „září radostí z vlastní krásy, vystavované na odiv s nedbalou orientální okázalostí a se sebevědomím zralé, smyslné ženy. Spíše prostřednictvím smyslů než intelektu vnímá malíř pružnost jejich plných forem, teplou, zlatitou zář pletí, medový odstín vlasů a měkkost netečných, těžkých orientálních očí“. (Blažková, 1946, s. 17). Tizián pak sám maluje Venuši Urbinskou (1538, obrazová příloha D - XI), která má na rozdíl od Spící Venuše otevřené oči a ze svého divanu, plného měkkých podušek, koketuje s divákem. Je zde upřednostněna její společenská funkce, neboť tento obraz je pravděpodobně dobovým zobrazením bohaté ženy. Tiziánovo dílo je oslavou ženské krásy, v jeho malbách působí ženy jako sebevědomé.

Významným umělcem florentské, lineární renesance byl Sandro Botticelli (1445–1510). Z perspektivy stanovené touto prací je významným malířem neboť „...byl od časů antiky prvním malířem zpodobňujícím mytologické výjevy ve velkém formátu“ (Bragg, 1996, s. 15). Jako modelové ilustrace jsem vybrala dvě jeho děl - Zrození Venuše (1482–1485, obrazová příloha E - XIII) a Venuše a Mars (1485–1486, obrazová příloha E - XII). Na těchto obrazech lze sledovat stejný vývoj pohledu na postavu, jako tomu bylo v umění antickém. Žena má nejprve funkci symbolickou, posléze sofistikovanou a teprve na konci epochy získává emotivní obsah. Botticelli, jako umělec klasické renesance, znázorňuje Venuši sofistikovanou. „Venuše se v patnáctém století stávají zrcadlem mravní a duchovní dokonalosti, odrazem ideálního světa a cestou k vyšším sférám“ (Lipovetsky, 2007, s. 126). Venuše je ideovým symbolem a její charakter se velmi přibližuje Panně Marii. Charakter díla je však odlišný od obrazů s křesťanskou tematikou, neboť mytologické výjevy jsou na objednávku pro privátní účely významných italských rodin a díky tomu jsou prostoupeny symbolikou, která je často špatně dešifrovatelná, „...jelikož v mytologické symbolice neexistoval žádný obecně závazný výklad jako v ortodoxním křesťanství...“ (Bragg, 1996, s. 16). Původně byly mytologické náměty pouze dekorací nábytku (např. svatební truhly). Botticelli, byl autorem, který „osvobodil“ tuto tematiku od řemesla a zobrazoval tuto tematiku ve velkých rozměrech jako například v obraze Venuše a Mars (69 x 173 cm). S největší pravděpodobností však i toto dílo mělo zdobit čelo postele, Venuše je portrétem Simonetty Vespucci. Ačkoli by tedy toto dílo mělo mít charakteristické rysy portrétní přiklání se spíše k tezi, že v tomto případě jde o idealizovaný portrét s jakým jsme se mohli setkat v klasické řeckém umění, které

neusilovalo o portrét, ale dokonalý „prototyp“ krásy, (většina nymf a také Zrození Venuše má podobné rysy a proporce). „Venuše patří k nejzajímavějším ženským typům, jež Botticelli vytvořil; je to nepřístupná, do dálky zahleděná žena v romantické pozici, se složitým účesem a všemi známkami inteligence, pravý opak rozkošnického, smyslného Marta naproti ní“ (Pijoán, 1979, s. 260). Obraz je alegorií – rozdělením sil, které se pojily v mezopotámské bohyni Ištar, zde si Afrodita ponechává „pouze“ lásku a agresivitu a princip destrukce je přiřknut jejímu protějšku – bohu války Marsovi. Na tomto díle žena není vyobrazením dekadentní smyslnosti či zemitosti. Oproti pravěkým mateřským Venuším, či gotické Salomé není pokušitelkou, je symbolem kultivované evropské krásy. Na tomto obraze dá se poukázat na proměnu břišního tance, který se od svých kořenů vyvinul v některých odvětvích do stroze sofistikovaných forem. Stejně tak i žena, bohyně Venuše (Afrodité) je pouze idealizovanou pohádkovou postavou. Ženy, ačkoliv jsou inspirovány Orientem, se nehrouží do jeho kmenových forem, které jsou nejbližší tradici, ale inspiroují se převzatou formou tance kabaretního. Tyto tanečnice více dbají na svůj zevnějšek. Důležitá je také jejich evropská krása a více než na emocionální stránku tanečního projevu kladou důraz na techniku. Jejich tance jsou proto technicky dokonalé, krásné na pohled, avšak prosty veškeré exprese. Váhala jsem, zdali, tento obraz mám zařadit mezi vybrané, když zde není vliv Orientu, kromě symbolického odkazu ke kultu plodnosti (Afrodita – Venuše – Ištar) a žena na něm vypadá příliš klidně, než aby mohla v divákovi vzbuzovat dojem ničivé, emocionálně rozervané femme fatale. Avšak sledovala jsem linii zobrazování bohyň, ke které se všechny teoretičky a teoretici břišního tance odkazují – tedy k Afroditě. Stejně tak některé kurzy břišního tance neodkazují k orientálním kořenům. Tento obraz je více prodchnutý evropským symbolismem, avšak stejně tak jako břišní tanec jsou i mytologické obrazy Botticelliho určeny ke snění nad symboly.

8.5 Aspekty břišního tance v umění baroka

Následující uměleckou etapou je baroko, termín odvozen z řeckého báros – tíha, hojnost, nebo klenotnického označení kaménku či nepravidelné perly (Baleka, 1997, s. 39) a je obdobím počátku 17. století, jemuž ideově vládly vypjaté emoce a výrazová teatrálnost spojená s ornamentální představivostí. Vrcholným malířem této doby a géniem v zobrazování kyprých nahých ženských těl byl vlámský malíř Petrus Paulus Rubens (1577–1640). Tento malíř byl silně inspirován Benátskou renesancí a především renesančním umělcem Tiziánem. Ačkoli patří k jednomu z nejplodnějších malířů co se týká počtu namalovaných děl, nebyly všechny jeho díla, velcí umělci od dob renesance disponovali dílnou – mnohá z uměleckých děl byla zhotovena žáky podle umělcových skic, malíř obrazy pouze korigoval a dohotovoval, jeho autorský podíl se odvíjel podle důležitosti zakázky. Pro ilustraci mého tématu jsem z jeho tvorby vybrala pouze dvě díla, Paridův soud (1635–1638, obrazová příloha F - XV) a Venušina slavnost (1636, obrazová příloha F - XVI). Podle Gillese Lipovetského barokní kyprost žen vychází ze snahy „zviditelnit rozdíl mezi pohlavími co do vnějšího vzhledu“ (Lipovetský, 2007, s. 135). Lipovetský dále uvádí, že kyprost ženy přispěla k posílení představy křehké a pasivní bytosti. V této umělecké epoše se ženy podobají pravěkým Venuším, jejich tělo není statické a kromě prvku mateřského mají i silný náboj erotický. Téma Paridův soud pochází z řecké mytologie a je symbolem odkazující k marnivosti ženské duše (posedlost krásou a snaha o dobytí prvenství) a odkazuje k destruktivním důsledkům, ženské krásy. Podle legendy jablko sváru vhodila na zem bohyně sváru (v symbolu jablka můžeme hledat paralelu k jablku poznání u Adama a Evy). Zeus se bál bohyně rozsoudit a proto tím pověřil pozemského člověka – Parida. O „titul“ nejkrásnější ženy se ucházely tři bohyně Athéna, Héra a Afrodita. Athéna (panenská bohyně moudrosti) je na obraze umístěna vlevo a jako jediná ze zobrazených bohyň je namalovaná z anfasu. Podle mého názoru pak její figura nejvíce dokládá Rubensovu zaujatost ženským aktem, která převážila nad symbolickým spodobněním této bohyně. Navíc celý výjev poskytuje malíři šanci namalovat ženy ze tří stran – Afrodita stojící uprostřed je zobrazena z profilu a Héra je zobrazena zezadu – symbolicky tak vyjadřuje Paridovo odmítnutí a svou následnou pomstu. Jejím alegorickým zvířetem je páv, který v kontextu křesťanské symboliky může

odkazovat na pýchu, která zapříčiní její pomstu. V tomto obraze se snoubí nejen fyzická krása, ale i různé ženské charaktery, nad nimiž však vždy vítězí láska a krása. Negativně symbolickým aspektem krásy je v tomto případě trojská válka. Dalším Rubensovým obrazem je Venušina slavnost jak jsem psala v kapitole věnované mytologii. Bohyně plodnosti a krásy byly často uctívány slavnostmi spojenými s tancem a hudbou, stejně tak i bohyně Afrodita. Tyto slavnosti měli zaručit plodnost žen i bohatství úrody. O průběhu těchto slavností není mnoho záznamů, jsou však spojeny s oslavou života a jeho erotickými aspekty – díky tomu byly pro mnoho malířů silným inspiračním zdrojem. V Rubensově pojetí je Venušina slavnost typickým zobrazením barokní touhy po opulentnosti. „Rubensovo dílo je projevem pohanského nespoutaného ducha, je oslavou prudkosti života, tělesné krásy, rozkoše smyslů. Jeho dílo je oslavou ženy, rozpoutané opojné, živočišné ženské krásy“ (Blažková, 1946, s. 20).

8.6 Aspekty břišního tance v umění rokoka

Rokoko, umělecký styl 18. století, je obecně v evropském pojetí vyhrocenou verzí baroka, ve Francii však nabývá na vrcholu a je protipólem pozdějšího klasicismu. Jeho název je odvozený z francouzského *rocaille* – mušle (Baleka 1997, s. 311). Oproti barokní teatrálnosti je rokoko především uměním intimní erotiky. „Erotické umění XVIII. století je bližší než kterékoliv jiné poetizování tělesné lásky, zduchovnění smyslových pudů, odpor k vulgárnosti a znesvěcení. Žena zůstává vládkyní, vysoko postaveným idolem osou společnosti a světa“ (Blažková, 1946, s. 24).

Představitelem takového stylu je François Boucher (1703 – 1770), který se díky přízni Madame de Pompadur stává dvorním malířem francouzského krále Ludvíka XV. Žena v dvorské společnosti nabývá jiných významů: „v dobách dvora žena získává postavení svrchovaného vládce nad mužem... ona sama se rozhoduje zda se oddá...Ženy si lásky cenily proto, že jim dává právo chopit se určité nadvlády nad muži, a že muže nutí k chování, které bere v potaz více ženskou citlivost, inteligenci a svobodnou volbu“ (Lipovetsky, 2007, s. 49). Centrem umělcova zájmu se již nestávají heroické činy bohů antické mytologie, ale jejich milostné dobrodružství. Tito malíři malovali „ženu

stvořenou k lásce, k snění,...“ (Blažková, 1946, s. 26). V jeho dílech nacházíme vliv Orientu a Číny, ideálně transformovaný do evropských měřítek. V umění rokoka se nám „dostává okouzlení, nikoli pravdy“ (Pijoán, 1981, s. 37). Je tomu tak i ve vztahu k mytologii a se zálibou v orientalismu. Rokokový člověk se nesnaží pouze o kulturní import (například čínského porcelánu), jeho hlavní zálibou byla inspirace Orientem, umělci napodobují umění Číny a Turecka. „Tato záliba setrvává na úrovni zdobnosti, nesvědčí o žádném objevu, o znalosti tureckých či čínských věcí, nýbrž o mánii napodobovat Turky nebo Číňany“ (Pijoán, 1981, s.39).

Tato doba by se tedy dala považovat za vrcholnou ve vztahu ke kulturnímu konstruktu jakým byl právě orientalismus, ze kterého přebírá jen hezké a líbivé momenty k obohacení evropské kultury. Nezajímá se však o historickou posloupnost a geografickou specifikou odlišnosti děl, kterými se inspiruje a vybraná díla volně kombinuje. Ve výše uvedeném přístupu opět nalézám paralely s břišním tancem v dnešní době a jeho transformací z Orientu do evropské kultury.

U Bouchera jsou mytologická témata (podobně jako u Rubense) podnětem k zobrazování nahých ženských těl, vrcholným dílem je obraz Venušin triumf (1740, obrazová příloha G - XVI). Divák má pocit, že zobrazení ženy je pro tohoto malíře zdrojem rozkoše a potěšení. Námět malíř umístil do mořských vln, ze kterých se Venuše zrodila. Oproti renesanci, která obdivovala umírněnost a symetrii (viz. výše Boticelliho Zrození Venuše) je v tomto obraze moře neklidné a je tak ideálním vyjádřením asymetrie a komplikovanosti arabesek, které vlny utváří. Venuši jedna z nymf podává mušli – tedy symbol plodnosti a jejího zrození, a které je taktéž symbolem rokoka .

8.7 Aspekty břišního tance v umění romantismu

V 18. století se romantismus a klasicismus rozvíjely paralelně. Romantismus je umělecký styl, který vznikl po roce 1760. Umělci podléhali tendenci doby – individualizaci a mění tak i svá témata. Hlavním námětem se stává osudovost, a proto se zabývají „temnými“ kouty lidské duše. Vzniká nový pohled na svět, který akceptuje přirozené součásti lidské psychiky - sny, halucinace, hysterie. Romantismus tak symbolicky předznamenává pozdější Freudův zájem o tyto oblasti.

Umělci se snaží skrze expresi uniknout z „obyčejného“ života. Jejich umění se stává dekadentní, díky jejich nadšení pro fenomén smrti jako téma inspirace. (Bragg, 1996, s. 228). V umění zůstává i téma erotiky, ta však již není hravou (jako v rokoku), ale „sžíravě“ expresivní. Romantismus byl posedlý únikem „z každodenního života do neskutečna: romantici sní o dalekých zemích a o zaslých časech...“ (Pijoán, 1981, s.183). Vznikají tendence „návratu ke kořenům“ a autentičnosti, které čerpají inspiraci především ve středověku, ale i v Orientu. Díky těmto tendencím lze umění romantismu rozdělit na dva odlišné styly. Někteří umělci byli inspirováni středověkou kulturou (např. i Dante Gabriel Rossetti), a proto malují obrazy bližší klasicistnímu požadavku střízlivosti navazující na antické umění. Jejich díla působí díky své studené barevné škále a „uhlazenému“ neexpresivnímu stylu chladně.

Protikladem k tomuto stylu jsou umělci, kteří jsou inspirováni Orientem. Takovým umělcem je například francouzský malíř Eugén Delacroix (1798 – 1863). Jeho dílo je sice prochnuto ideovou dekadencí, avšak jeho malířský projev, prostřednictvím škály teplých barev a s citem pro hru světla a stínu vytváří dokonalou modelaci. Tím vytváří pomyslnou paralelu k tvorbě Tiziana a Rubense, kteří ve svých dílech oslavovali smyslnost života. Tyto protichůdné tendence se střetávají v Delacroixově malbě *Smrt Ašurbanipalova* (1827, obrazová příloha H - XVII). Ašurbanipal (Sardanapal) byl mezopotamským vládcem, za jehož vlády dosáhla Novoasyrská říše v polovině 7. století př.n.l. největšího rozmachu. Podle některých pramenů byl tento vládce posledním potomkem proslulé královny Semiramis (Debicki, 1998, s. 210). Delacroixův obraz zachycuje historickou událost, ve které tento vládce po dvouletém obléhání odolává pokušení se vzdát. Proto nakonec „na dvoře svého paláce vztyčil hranici, aby se na ní spolu se svými poklady, koňmi, ženami a eunuchy upálil“ (Debicki, 1998, s. 210).

Delacroix inspirovaný módní vlnou Orientu se nechával unést smyslnou hojností, přepychem, lascivními ženami, ale i brutalitou tohoto výjevu, obraz je výstižnou orgií smyslnosti a smrti. Na obraze jsou znázorněny krásné ženy, avšak jejich výraz vyjadřuje úzkost a hrůzu. Výše uvedený obraz můžeme definovat jako typicky romantický námět a jeho realizaci. „Romantický typ je neklidná, rozervaná žena, s rysy, zbrocenými vášní a prožitým dramatem...“ (Blažková, 1946, s. 31). Delacroixův obraz představuje chaos vytvořený převážně z ženských těl „oděných“ pouze do šperků. Výjevu dominuje ležící Aššurbanipal, který je klidný, pozoruje masakr jako člověk, jež panuje nad chaosem. V díle je patrný malířův obdiv k ženskému tělu, zmítanému ve víru emocí. V 18. století byly představy o ženách velmi různé. Například podle Denise Diderota: „Žena nosí uvnitř sebe samé orgán podléhající strašným stahům, který jí má v moci a podněcuje v její obrazotvornosti nejružnější fantomy...žena je tvor od přírody „mimo sebe“ a ovládají ji nezkrotné síly života a druhu; jako taková je vydána hysterii, ale také určena k milostné vášni, v níž pozbývá vlastnictví sebe samé“ (Lipovetský, 2007, s. 35).

8.8 Aspekty břišního tance v umění klasicismu

V protipólu k romantismu stojí uměleckým slohem druhé poloviny 18. století - klasicismus. Jeho stoupenci vzhlíželi ke klasickému antickému umění (5. – 4. st. př.n.l.), které bylo vhodné k zobrazování vážných témat jako jsou morálních ideje, spravedlnost a vlastenectví (Beckettová, 1998, s. 237).

Jako představitele klasicistního umělce jsem vybrala francouzského malíře Jeana-Dominiquea Ingrese (1780-1867), který působil ve Francii ve stejné době jako Eugene Delacroix, lze jej považovat za jeho ideově umělecký protipól. Umění klasicismu se vyznačuje nekritickým obdivem k antice. Umělci si vybírají vznošené náměty, které jsou u některých autorů umělecky ztvárněna tak, že na nás působí chladně a odtaziťe. Současně ale existují umělci jako Ingres, který volí témata, jež jsou něžná. Ingres navzdory „přísnosti“ klasicismu, uchvácen krásou ženy blíží se tak více umění renesance než antiky (jeho velkým vzorem byl např. Rafael). V jeho díle Velká odaliska (1814, obrazová příloha J - XX), maluje ležící ženu obrácenou k divákovi zády. Žena je obklopena látkami

a orientálními artefakty a obrací se k nám pouze částí své tváře, druhá zůstává ve stínu. Ačkoli toto dílo na první pohled nevypadá nikterak kontroverzně ve své době vzbudilo velké diskuse, neboť základním předpokladem klasicismu bylo zobrazit lidskou postavou až s téměř anatomickou přesností. Ingresova odaliska však má příliš dlouhou páteř a tak se v době jejího vystavení vedly dlouhé polemiky o jejím „obratli navíc“. Účastníci těchto diskuzí „pro sebe našli ospravedlnění v nekončící debatě, která vznikla kolem tohoto zcela ideálního obratle, tohoto produktu duchovní vůle, jež zavrhl veškerou podrobenost zákonům, podle nichž se obraz musí podobat skutečností viděného světa“ (Pijoán, 1981, s. 148). Ingres pravděpodobně nechtěl porušit toto pravidlo zobrazování úmyslně, ale ani nechtěl popřít dojem dokonalé vyváženosti. Podobně jako v umění manýrismu, kdy byly obdivovány u žen protažené části těla (např. Parmigianova Madona s dlouhou šíjí 1534 – 1540). Ingres podlehl kouzlu prodlouženého těla. „Deformace Ingresovy kresby se nejvíce projevují v spodnění toho, čeho si...milovník života cenil nejvíce, totiž ženského těla“ (Pijoán, 1981, s. 146). Téma ležící ženy namaloval znovu v roce 1842 ve výjevu nazvaném Odaliska s otrokyní (1842, obrazová příloha, J - XIX). Na tomto díle se zobrazená kráska více přibližuje představám o orientální ženě, padá z ní strnulost a decentní rezervovanost jakou má Velká odaliska. Je obrazem spokojné ženy ležící na zádech a poslouchající hudbu její vlasy jsou rozpuštěné a její klín jen lehce zakrývá průhledná drapérie, která však ještě přitahuje divákovu pozornost (k podobnému vnímání dochází i u např. Rubensových aktů). Později vytváří obraz inspirovaný výjevy z lázní „Turecká lázeň“ (1862- 1863, obrazová příloha J - XVIII).

Protože Ingres nikdy nenavštívil Orient, čerpal pouze z cestopisů Lady Marry Wortley Montanu. Tím se jeho dílo blíží evropské tendenci vyhnout se střetu s „pravým“ Orientem, který by rozhodně nebyl tak poetický a plný idealizované krásy. Turecké lázně byly dobovým centrem odpočinku, kde si ženy mohly otevřeně povídat, nechávaly si zaplétat vlasy, popíjely a jedly a pro zábavu a potěchu oka si zvaly tanečnice (Buonaventura, 1998, s. 83). Podle Gilese Lipovetského se představa krásy pojí s luxusem neboť: „za krásné jsou pokládány jen ženy oproštěné od příkazu produktivní práce. Požadavek bledé pleti, kult malých nožek v Číně, užití líčidel, složité účesy, luxusní klenoty, korzety a vysoké podpatky – všechny tyto vynálezy se snaží vyznačit nadřazené společenské postavení a odhalují souvislost mezi kultem ženské krásy a aristokratickými hodnotami. Krásné ženy jsou zahálčivé...“ (Lipovetský, 2007, s. 116). Vzhledem k tomuto pojetí krásy jsou právě lázně vrcholem společenské zábavy žen, které mají jedinou starost vypadat dobře a být spokojené.

8.9 Aspekty břišního tance v umění symbolismu

Symbolismus je uměleckým směrem, který vznikl na konci 19. století. „Vzešel ze skepse vůči technické civilizaci a vědě, a tím i vůči jevové stránce skutečnosti (na níž byl např. založen impresionismus). Soudil, že pravda je skryta, že ji však lze, především intuitivně...sdělit prostřednictvím symbolu, který zviditelňuje zatažené děje, představy, myšlenky, city, jejich záhadnost, mnohoznačnost a subjektivnost“ (Baleka, 1997, s. 365). Umělce příliš nezajímal současný svět a jeho logika, orientovali se na svět podvědomí, proto se navraceli k náboženským a mytologickým symbolům, které na rozdíl od reality byly vícevrstvé. Oproti pulsujícímu shonu každodenního života přináší věčné obrazy plné starodávného klidu. Je zde patrný návrat k mytologii, která rezonuje s potřebou imaginace v umění symbolistů. Symbolismus nepojímal mytologii popisně, ale interpretativně (Rapetti, 2005, s. 214). Joseph Campbell shrnuje přístupy k mytologii napříč historickými etapami. Ve své publikaci *Tisíc tváří hrdiny* uvádí: „Moderní myšlení interpretuje mytologii jako primitivní a nemotornou snahu vysvětlit přírodní svět (Frazer); jako poetickou fantazii vzniklou v předhistorických dobách a později nesprávně chápanou (Müller); jako skladiště alegorických návodů sloužících přizpůsobení jedince jeho skupině (Durkheim); jako skupinový sen příznačný pro archetypové touhy v hlubinách lidské duše (Jung)... mytologie je tím vším současně“ (Campbell, 2000, s. 332). Podle Campbella: „Definitivní systém interpretace mýtů neexistuje a nikdy existovat nebude“ (Campbell, 2000, s. 332). Umělecké vyjádření nadále zůstává blízké realismu, nenalezneme v něm impresivní nedokončenost, nebo dokonce abstrakci, vše reálné však mělo být pouze médiem pro vyvolání nemateriální reality, symbolismus je tedy uměním imaginace (Rapetti, 2005 s. 13).

Představitelem ranného symbolismu byl pařížský umělec Gustav Moreau (1826–1898). V jeho dílech bych se chtěla zaměřit na téma Salome, kterou vytvořil v několika verzích. „Moreau se nám ve svém umění jeví jako člověk, jehož pronásledovala postava kruté Salomé do té míry, že prosytil svá díla eroticky podbarveným démonismem. Byl natolik ovládnut představou ženské krásy, že učinil ze Salome ústřední postavu své tvorby. Různé výjevy předvádějící sadistickou hegemonii této ženy vyvolaly „dojem opětovné duševní onanie v neposkvřněném těle, dojem panny... s duší vyčerpanou skrývanými představami, tajnými myšlenkami, ženy zabrané

do sebe a do nekonečna v duchu přemílající ceremoniální formule nejasných žádostí a záludných apelů ke hříchům a prostopášnosti, k trýzním a zločinům“ (Pijoán, 1983, s. 8).

V příloze uvádím čtyři malby Gustava Moreaua. Všechny zobrazují Salomé a vznikly v letech 1874 až 1876. Jednotlivé malby jsou si na první pohled velmi podobné. Jednotícím prvkem je Moreauvův pastózní styl malby a arabeskní zdobnost, která je symbolem hojnosti a bohatství a ostře kontrastuje s tématem námětu. Na všech obrazech je Salomé zobrazená nakročená s pozvednutou rukou. Na dvou výjevech je vidět hlava Jana Křtitele, není jako obvykle zobrazena s hlavou na podnose (jak uvádí Bible), ale levituje ve vzduchu (obrazová příloha K - XXIII, XXIV). V Moreauově pojetí se snoubí spiritualismus s brutalitou. Salomé na nás působí jakoby svou nataženou rukou do dálky přiměla useknutou hlavu Jana Křtitele levitovat. Tím je ještě více posílen výraz její moci ovládat pouze myšlenkou, rozmarem a svým vnitřním egem. Protipól této symboliky tvoří lotosový květ (symbol nevinnosti a čistoty vyrůstající z bahna), který drží v pravé ruce na všech olejomalbách (obrazová příloha K - XXI, XXII, XXIV). V obrazech s hlavou Jana Křtitele si oba navzájem hledí do očí. Dekadenci výjevu doplňuje kaluž krve kapající z levitující hlavy. Herodes je na všech výjevech ve stínu, jeho reakce působí apaticky, až senilně. Zvláštností je, že vše na obraze působí těžce a staticky, pouze v těle Salomé je něžný pohyb stojí na špičkách a tak nabývá ještě více na éteričnosti. Moreau popisuje postavu Salomé takto: „Znuděná a náladová žena se zvířecí náturou cítí jen málo radosti, když vidí poraženého nepřítele...Chci-li zachytit tyto drobné nuance, nenacházím pro ně inspiraci v tématu, nýbrž v samotné ženské přirozenosti, jež touží po nezdravých emocích, která, hloupá, nechápe ani zvrhlost těch nejobludnějších situací“ (Špačková, 2000, s. 11).

Jako ústřední téma této kapitoly jsem si zvolila ženu, jako femme fatale. Domnívám se, že ačkoli umělec ztvárňuje mytologická témata, podvědomě vždy zobrazuje ženu, kterou zná a která mu učarovala, ale které většinou nerozumí. V tématu Salomé se protíná symbolická vize ženy jako idealistické, satanistické, erotické a perverzní zároveň. Moreau namaloval Herodese skrytého ve stínu, který je pasivní, bez výrazu uvědomění či vzepření se k činu, ke kterému dal předem svolení. Na obraze (obrazová příloha K – XXII) je Herodes vyobrazen v centru zadního plánu, je tak více konfrontován se skutečností - useknuté hlavy. Na obrazech (obrazová příloha K - XXI, XXII), hlava Jana Křtitele chybí a Herodes je úplně odsunut do stínu v levé straně výjevu. V pravé části stojí vzpřímená postava kata, která se dívá zcela nezúčastněně směrem k divákovi. Na obraze (obrazová příloha K - XXII), sedí Herodes na trůnu jehož vrcholku je umístěna socha bohyně Artemis vyobrazené jako mýtická matka s mnoha prsy.

Můžeme předpokládat, že jejím modelem byla mramorová socha Artemis z 2. století n.l. z Efesu (dnešní Turecko). Toto symbolické postavení nad jeho trůnem může svádět k myšlence, že byl nepřímo ovlivněn ženským principem. Bohyně Artemis podobně jako Salomé tančila a její tanec měl magickou sílu. „Artemis tančí sama pro sebe a zároveň proto, aby předvedla ostatním svou sílu. Je to silná a hrdá bohyně, která zavrhuje ty, kdo by se jí snažily ovládnout“ (Coluccia, 2005, s. 30). Salomé představuje symbolický archetyp jednoho z odstínů ženství. Podle mého názoru učarovala Herodovi nejen díky své fyzické kráse, ale i díky půvabu a erotickému náboji, který vyjádřila svým tancem. Jak konstatovala Collucia: „Prostřednictvím orientálního břišního tance může žena objevovat svoje tělo, dokáže jím vyjádřit svou povahu a duši a ztělesnit právě myriády odstínů ženskosti“ (Coluccia, 2005, s. 8). Žena vyjadřuje svým tanci duši, ta je ale pro muže ztělesněním záhadnosti. Na konci 19. století mnozí muži pohlíželi na ženy s degradujícím nadhledem. „Duševní nervozita, nymfomanie, hysterie jsou ženám přisuzované symptomy, které se klasicky chápou jako projev pozbytí vlády nad sebou samou... Žena je od přírody tvor „mimo sebe“ ovládají jí nezkrotitelné síly života... jako taková je vydána hysterii, ale také určena k milostné vášni...“ (Lipovetsky, 2007, s. 35). Salomé je tak ideálním uměleckým námětem neboť v sobě nese výše uvedené symbolické hodnoty. Vzhledem k spojení s břišním tancem je pojmána pozitivněji - jako životadárkyně a ničitelka zároveň. Podle Campbella má žena mnoho podob, nicméně: „Pouze géniové schopni nejvyššího uvědomění mohou unést úplné zjevení vznešenosti bohyně“ (Campbell, 2000, s. 111). Bohyně není pouze životodárnou matkou, ale zároveň je i ženou ničitelkou. Dala by se dokonce vést polemika, zda Moreauv obraz nemůže prezentovat zástupný symbol – v dvojici mytologických žen – Artemis, zobrazené jako symbolická socha nad trůnem a Salomé, která může evokovat paralelu k bohyni Afrodité. „Uctívání Afrodity zahrnuje zbožňování ženské krásy, přitažlivosti a smyslnosti...“ (Coluccia, 2005, s. 30). Pokud umělec vyjádřil prostřednictvím Salomé Afroditu – plnou panenské smyslnosti, pak na ni může Artemis shlížet z trůnu jako symbolická „patronka“ neboť Artemidinou nejdůležitější úlohou bylo ochraňovat ženy a ženská tajemství. Jako patronka žen se Artemis zajímala zejména o dospívající dívky. Salome jako symbol může být i parafrázovaným námětem bohyně Ištar, která svého milence Dumizila vydala do podsvětí jen proto, že pro ni dostatečně netruchlil. Stejně tak je i Salomé symbolickým obrazem ženy, jejíž láska byla zklamána, neboť v jedné z interpretací biblického textu se uvádí, že Salomé byla zamilována do Jana Křtitele. Ten jí však odmítl, proto, v návalu hněvu, požádala o jeho hlavu.

Závěr

Ve své diplomové práci jsem se pokusila provést kulturologickou analýzu břišního tance jako svébytného sociokulturního jevu. Břišní tanec není již dávno vázaný pouze na kulturní oblast svého zrodu, ale prostřednictvím difúze a migrace proniká do jiných kultur.

K napsání této práce mě motivovala skutečnost, že břišní tanec lze praktikovat i studovat v české kultuře. Šíření původně orientálních tanečních prvků považuji za vědecko-výzkumnou výzvu. Stala jsem se členkou „kmene orientálních tanečnic“, abych prostřednictvím zúčastněného pozorování, práce s informátory i vlastní radosti z toho, co tento typ tance přináší, pronikla hlouběji do podstaty fenoménu břišního tance.

Studium na katedře teorie kultury (kulturologie) mě umožnilo prakticky aplikovat interdisciplinární přístup k danému tématu i naplnit princip kulturního relativismu. Ve své práci jsem se pokusila porozumět a interpretovat břišní tanec v umělecko historické i transkulturní perspektivě. Vždy, když se nějaký cizí kulturní prvek, nebo kulturní komplex stane součástí naší kultury, nabízí se otázka, co je příčinou jeho přijetí. Podle mého názoru, dnes již není možné pohlížet na fenomén břišního tance jako na specifický produkt lokální kultury. Tvořivost, estetická dimenze, terapeutické účinky a symbolicko-archetypální mnohoznačnost břišního tance jsou pravděpodobně příčinou toho, že se tento typ kinetické kultury se stává stále více kulturní univerzálií. Odvážím se dokonce formulovat hypotézu, že se s tanečními postupy, principy a filozofií břišního tance budeme v budoucnosti setkávat stále častěji a ve všech částech světa.

Resumé

Břišní tanec jako multikulturní fenomén

Tato práce pojednává fenoménu břišního tance jako o multikulturním jevu. Autorka si vybrala toto téma z několika důvodů. Prvním byla jeho podstata, která vybízí k interdisciplinárnímu pojetí, což je rys ryze kulturologický. Druhým důvodem byl fakt, že se autorka zabývá břišním tancem prakticky a díky tomu dokáže tento fenomén lépe reflektovat v teoretické rovině. Její teoretická i praktická znalost břišního tance jí umožnila navštěvovat jednotlivé kurzy a tak lépe proniknout do nově vzniklé subkultury břišních tanečnic v Čechách. Posledním důvodem, který ovlivnil autorčin zájem o tento fenomén, je její středoškolské studium na umělecké škole. Autorka proto ve své práci klade důraz nejen na humanitní vědy studované na FFUK, ale snaží se též uplatnit pohled výtvarný. Přistupuje k tanci jako ke specifickému způsobu lidské kreativity. Tanec sám o sobě tak pojímá nejen jako umělecké dílo, ale i jako silný inspirační zdroj pro umělce.

V první kapitole se zabývá tancem obecně. Chápe jej jako specifickým způsob vyjádření lidské psychiky, jako formu neverbální komunikace, jako výraz lidské kreativity a existenciální snahy pochopit svět.

Druhá kapitola je věnována genezi tance. Věnuje se tanci jako univerzálnímu kulturnímu fenoménu, který existoval od počátku vývoje lidské kultury.

Třetí kapitola pojednává o starověkých kulturách a jejich mytologiích. V nich se autorka zabývá bohyněmi plodnosti spojovanými s břišním tancem.

Ve čtvrté kapitole sleduje autorka proměny břišního tance v čase a prostoru. Mapuje břišní tanec napříč kulturami, ve kterých se vyvíjel, a které mu daly jeho dnešní podobu. Pojednává tak o tancích indických, cikánských, tancích Středního Východu a tancích arabských.

V páté kapitole se zabývá břišním tancem v kontextu euro-americké kultury. Sleduje vznik orientalismu - specifické kulturní konstrukce a reakce západní společnosti na nový kulturní atribut – břišní tanec nemající v tehdejší kultuře (19. století) obdoby.

V šesté kapitole se zabývá atributy spojenými s břišním tancem (svíčky, hůlka, závoj, šavle). Sleduje jejich původ, historii i modifikace a začlenění do současného břišního tance.

V sedmé kapitole popisuje současný břišní tanec v Čechách, především v Praze. Zmiňuje různost jednotlivých škol vzniklých v České republice a důvody proč se ženy

rozhodly právě pro tento typ aktivity. Snaží se tak zachytit nově vzniklou subkulturu břišního tance v podmínkách, které by se mohly zdát pro tento tanec zdánlivě nepříznivé. V této kapitole tak reflektuje archetypálnost a symbolickou mnohoznačnost, která dovoluje takovému fenoménu jako je břišní tanec se asimilovat i v zemích, které jsou kulturně vzdáleny zemím Orientu, odkud břišní tanec pochází.

Poslední - osmá kapitola je věnována pohledu na břišní tanec skrze umění. V této kapitole se autorka zabývá zobrazováním archetypálních žen – femme fatale. Vybírá si především náměty bohyň plodnosti a skrze umělecká díla jednotlivých slohů a stylů (od románského po symbolismus) nalézají paralely k břišnímu tanci jako specifickému způsobu vyjádření ženské osobnosti.

Autorka zvolila spektrum různých přístupů k tomuto fenoménu protože se domnívá, že k hlubšímu pochopení tohoto jevu je nutná široce pojatá interdisciplinarita. Fenomén břišního tance je jako diamant, nelze obdivovat jen jeho jednu facetu, ale pojímat ho celistvě, neboť jedině tak vynikne v celé své kráse.

Summary

The Belly Dancing as a Multicultural Phenomenon

This thesis deals with belly dancing as a multicultural phenomenon. The author chose this subject for different reasons. Firstly, the very nature of belly dancing asks for which falls for multidisciplinary, which is the main idea of cultural anthropology. Secondly, she practices belly dancing herself. This fact helps her understand belly dancing more properly even on the theoretical level. Moreover, the author could study this phenomenon because she attends courses and has become a part of the newly emerged Czech belly dancing subculture. The third and last reason why she picks up this phenomenon was a fact that she had studied at an artistic secondary school. That's why she does not only study the subject from the perspective of humanities (studied at FFUK) but she also tries to apply the artistic point of view. Thus the dance is not viewed only as an artwork, but strong inspiration for artists as well.

In the first chapter she deals with dance generally as a special form of expressing human psyche, as a form of nonverbal communication, as an expression of human creativity and an existential attempt to understand the world.

In the second chapter she looks at dance as a cultural phenomenon which has existed since the beginning of human culture.

The third chapter discusses ancient cultures and mythologies. The author focuses on female goddesses of fertility.

The fourth chapter looks at modifications of belly dancing through time and space. The author charts belly dancing throughout different cultures in which it evolved. She deals with Indian, Gypsy, Middle East and Arabian dances which do have a connection with belly dancing.

In the fifth chapter she looks at belly dance with Euro-american cultural context, especially the beginning of Orientalism as a specific cultural structure. She describes the reaction of the western world to belly dancing which had no parallel in Euro-american culture of that time.

In the sixth chapter she looks at attributes connected with belly dancing such as rod, sabre, candles and so on. She looks at their origin, history modifications and interpretations into present days.

In the seventh chapter she focuses on present day belly dancing in the Czech Republic, especially in Prague. She mentions diversity of belly dancing courses which arise in

Prague. She tries to find out why such different women (from different socio-cultural and age groups) choose this kind of activity. She tries to reflect on the newly created subculture of belly dancing in a country which does not seem to have any connection with a culture so different as the Oriental one, in which belly dancing has its roots.

The last, eighth, chapter is devoted to art. In this chapter the author focuses on depicting a woman as an archetypal femme fatale. She mostly chooses the topic of goddesses of fertility and in each subchapter – dedicated to different periods from Romanesque style to symbolism she tries to reflect the relation to woman as a source of inspiration. She finds strong parallels to the belly dancing, which seems to be a specific way of expressing a woman's personality.

The author deals with such a wide range of views of this phenomenon because she believes, that it could be understood only as a whole, through different points of view. This phenomenon is as a diamond, on which we can not admire just one facet but its variety in its overall beauty.

Použité prameny a literatura:

- Adra, N.:** Middle East, New York, Oxford University Press, 1998, In: International Encyclopedia of Dance, s. 402 – 413
- Al-Faruqi, L. L.:** Islamistic Dance Aesthetic, Oxford University Press, New York 1998, In: International Encyclopedia of Dance, s. 18-19
- Ali, A., Rollow, M., Wood, L.:** Ouled Nıl, Oxford University Press, New York 1998, In: International encyclopedia of dance, s. 49 – 50
- Ali, A., Rollow, M., Wood, E.:** North Africa, Oxford University Press, New York 1998, In: International Encyclopedia of Dance, s. 662 – 666
- Ali, A., Rollow, M., Wood, L.:** Tunisia, Oxford University Press, New York 1998, In: International Encyclopedia of Dance, s. 205 – 207
- Baleka, J.:** Výtvarné umění, Academia, Praha 1997
- Barbara, E., Savarese, N.:** Slovník divadelní antropologie, Lidové noviny, Praha 2000
- Baudelaire, Ch.:** Květy zla, Mladá fronta, Praha 1997
- Becker, U.:** Slovník symbolů, Portál, Praha 2002
- Blažková, J.:** Žena věčná inspirace umění, Symposion, Praha 1946
- Bragg, M.:** Velikáni výtvarného umění, PERFEKT, Bratislava 1995
- Buonaventura, W.:** Serpent of the Nile, Saqi Books, Londýn 1998
- Campbell, J.:** Tisíc tváří hrdiny, Portál, Praha 2000
- Camus, A.:** Mýtus o Sisypovi, Svoboda, Praha 1995
- Capra, F.:** Bod obratu, Drahmagia a Mat'a, Praha 2002
- Coluccia, P.; Paffrath, A.; Pütz, J.:** Umění břišního tance, Egmont, Praha 2005
- Cooperová, J. C.:** Encyklopedie tradičních symbolů, Mladá fronta, Praha 1999
- Čulíková, K.:** Orientální tance mapující studie, diplomová práce FF UK, Praha 2004
- Debicky, J., Favre, J. F., Grünewald, D., Pimentel, A. F.:** Dějiny umění, Argo, Praha 1998
- Delius, von R.:** Tanec a erotika, Občanská knihtiskárna, Praha 1940
- Dunin, E. I.:** Gypsy, Oxford University Press, New York 1998, In: International Encyclopedia of Dance, s. 330 – 331
- Fromm, E.:** Mít, nebo být, Naše vojsko, Praha 1994
- Gáblíková, S.:** Selhala moderna?, Votobia, Olomouc 1995
- Giddens, A.:** Sociologie, Argo, Praha 1999
- Grube, J. E.:** Islámské umění, Artia, Praha 1973

- Hallam, E.:** Bohové a bohyně, Blios, Praha 1998
- Henckmann, W. L. K.:** Estetický slovník, Svoboda, Praha 1995
- Janeček, V.:** Tělo a tanec, Hudební fakulta AMU, Praha 1997
- Italiaander, R.:** Tanz in Afrika, Verlag GmbH, Berlin 1960
- Jandová, E.:** Mytologie, PERFEKT, Bratislava 2002
- Jebavá, J.:** Kapitoly z dějin tance a možnosti terapie, Karolinum, Praha 1998
- Komárek, S.:** Příroda a kultura, Vesmír, Praha 2000
- Králová, M.:** Kouzlo orientálního tance, Oriental Dance Academy, Praha 2002
- Lexová, I.:** O staroegyptském tanci, Orientální ústav, Praha 1930
- Lipovetsky, G.:** Třetí žena, Prostor, Praha 2007
- Lips, J.:** O původu věcí, Orbis, Praha 1960
- Maffesoli, M.:** O nomádství, PROSTOR, Praha 2002
- Matoušová – Rajmová, M.:** Tanec v Mezopotámii, AMU, Praha 2002
- Martin, R.:** Slovník řecko – římské mytologie a kultury, EWA edition, Praha 1993
- Mráz, B.:** Dějiny výtvarné kultury, Idea servis, Praha 1995
- Petríček, P.:** V rytmu života, ERDELINE, Praha 2002
- Pijoan, J.:** Dějiny umění 8, Odeon, Praha 1981
- Pijoan, J.:** Dějiny umění 9, Odeon, Praha 1983
- Rapetti, R.:** Symbolism, Flammarion, Paris 2005
- Rosecký, J. Hrušková, B. Součková J. Břeňová, K.:** Encyklopedie mytologie starověkého Předního východu, Libri, Praha 2003
- Royce, A. P.:** The Antrology of Dance, Indiana University Press, London 1977
- Said, W. E.:** Orientalism, Penguin Books, London 2003
- Scott, T.:** Orientalism, Oxford University Press, New York 1998, In: International Encyclopedia of Dance, s. 44-46
- Shay, V. A.:** Arabian Peninsula, Oxford University Press, New York, 1998, In: International Encyclopedia of Dance, s. 101 – 102
- Shay, V. A.:** Danse du Ventre, Oxford, New York 1998, In: International Encyclopedia of Dance, s. 344 – 346
- Siblík, E.:** Tanec mimo nás i v nás, Václav Petr, Praha 1937
- Siblík, E.:** Tanec projev života a umění, F. Topič, Praha 1917
- Skolimowski, H.:** Účastná mysl, Mladá fronta, Praha 2001
- Soukup, V.:** Dějiny antropologie, Karolinum, Praha 2004
- Souriau, É.:** Encyklopedie estetiky, Victoria publishing, Praha 1994

Stormová, R.: Encyklopedie východní mytologie, Rebo productions, Dobřejovice 2000

Ströbinger, R.: Mata Hari, Magnet – Press, Praha 1991

Svoboda, L.: Encyklopedie antiky, Academia, Praha 1973

Turner, V.: Průběh rituálu, Computer Press, Brno 2004

Zamarovský, V.: Bohové a hrdinové antických bájí, BRÁNA, Praha 1996

Willis, R.: Mytologie světa, Slovart, Praha 1997

Periodika:

Blažíčková, E.: Genetický kód vnímavosti prostoru, Taneční zóna, Divadelní ústav, Praha 1/2000, s. 12-13

Heroldová, H.: Mýtus orientální tanečnice a zrod moderního tance, Nový Orient, Orientální ústav AV ČR, Praha, 2004/4, č. 52, s. 30-37

Lamelová, Z.: Takový český orient, Národopisná revue, Národní ústav lidové kultury, Strážnice, 2/2003, s. 78-85

Marková, D.: Dévadásí – otrokyně boží, Nový orient, Orientální ústav AV ČR, Praha 6/2003, s. 241-244

Mehta, S.: Vítá vás Bollywood, National Geographic, SanomaMagazines, Praha, 2/2005, s. 94 – 111

Stavělová, D.: Člověk tančící, Taneční listy, Sdružení pro vydávání časopisu Taneční listy, Praha, 4/2000, s. 16– 7

Stavělová, D.: Jak se dnes v Čechách tancuje, Národopisná revue, Národní ústav lidové kultury, Strážnice, 2/2003, s. 67-69

Špačková, M.: Největší malíři – Moreau, Eaglemoss International, Praha 2000

Štembera, P.: Orientalismy v české malbě konce 19. století, Nový Orient, Orientální ústav AV ČR, Praha, 9/1996, s. 341- 345

Vjaclovská, P.: Tři podoby prostituce v novoindických literaturách, Nový orient, Orientální ústav AV ČR, Praha, 7/1999, s. 257- 261

Woisen, M. G.: Posvátný prostor pro tanec, Taneční zóna, Divadelní ústav, Praha 1/2000, s. 4-5

Internetové zdroje:

Barša, P.: E. Said

<http://dejiny.nln.cz/archiv/2004/32004-23.html> (staženo květen 2005)

Čumpelíková, A.: Historie břišního tance

<http://www.adla.cz/pages/OTANCI.html> (staženo leden 2005)

Hardingová, K. H.: Nejstarší tanec na světě

http://www.baraka.cz/baraka/Baraka/b_10/b_10_nejstarsi_tanec_na_sviti.html (staženo únor 2005)

Milgrom, R.: Historie

<http://www.tance.cz/clanek.php?num=348> (staženo leden 2005)

Seznam obrazové přílohy:

A. strana:

Venuše v pravěkém umění

obr.: I. Willendorfská Venuše (Starší doba kamenná)

- skulptura z vápence, 11 cm (Viedeň)
- převzato z: Blažková, J.: Žena věčná inspirace umění, Symposion, Praha 1946, s. 2

obr.: II. Věstonická Venuše (Starší doba kamenná)

- plastika z hlíny, popela a kostního prachu, (Brno)
- převzato z: Blažková, J.: Žena věčná inspirace umění, Symposion, Praha 1946, s.3

obr.: III. Spící Venuše (Mladší doba kamenná)

- Malta, (Řím)
- převzato z: Blažková, J.: Žena věčná inspirace umění, Symposion, Praha 1946. s. 7

B. strana:

Afrodite - Venuše

obr.: VI. Zrození Afrodite okolo roku 460 př.n.l.

- část reliéfu z trůnu Lodovisova od neznámého Iónského sochaře z doby (Museo delle Terme, Řím)
- převzato z: Pijoán, J.: Dějiny umění 2, Odeon, Praha, 1977, s. 77

obr.: V. Venuše Knidská

- mramorová skulptura od sochaře Praxitela (dochovaly se pouze její římské kopie z Vatikánských musejí)
- převzato z: Pijoán, J.: Dějiny umění 2, Odeon, Praha, 1977, s.127

obr.: VI. Sousoší Afrodity, Eróta a Pana (kolem 1.století př.n.l.)

- mramorové sousoší, (Národní muzeum, Athény)

- převzato z: Pijoán, J.: Dějiny umění 2, Odeon, Praha, 1977, s. 173

C. strana:

Eva a Salome ve středověkém umění

obr.: VII. Eva pod stromem hříchu (12. století)

- reliéf (Autun Francie)
- převzato z: Blažková, J.: Žena věčná inspirace umění, Symposion, Praha 1946, 102

obr.: VIII. Tančící Salome (13. století)

- reliéf z tympanonu katedrály v Rouenu (Francie)
- převzato z: Blažková, J.: Žena věčná inspirace umění, Symposion, Praha 1946. s. 103

D. strana

Benátská škola

obr.: IX. Láska nebeská a pozemská (1515)

- Tizián
- olejomalba 118 x 279 (Galleria Borghese, Řím)
- převzato z: Krsek, I.: Tizian, Odeon, Praha 1976, s. 13

obr.: X. Spící Venuše (1505 – 1510)

- Giorgione, Tizián
- olejomalba 108 x 175 cm (Gemäldegalerie, Drážďany)
- převzato z: Sironi, M.: La pittura Italiana, Electa, Milano 1997, s. 182

obr.: XI. Venuše Urbinská (1538)

- Tizián
- olejomalba 119 x 165 cm (Galleria Uffizi, Florencie)
- převzato z: Krsek, I.: Tizian, Odeon, Praha 1976, s. 30

E. strana

Sandro Botticelli

obr.: XII. Venuše a Mars (1483)

- Tempera na dřevě 69 x 174 cm (London National Gallery)
- převzato z: Martincová, M.: Malířské umění od A do Z, Rebo productions, Praha 1995, s. 79

obr.: XIII. Zrození Venuše (1485 – 1486)

- tempera na plátně, 172 x 278 cm (Uffizi, Florencie)
- převzato z: Becketová, W.: Toulky světem malířství, Fortuna print, Praha 1998, s. 97

F. strana

Petrus Paulus Rubens

obr.: XIV. Venušina slavnost (1636)

- olejomalba 217 x 350 cm (Kunsthistorisches Museum, Vídeň)
- převzato z: Špačková, M.: Největší malíři - Rubens, Eaglemoss international, Praha 2000, s. 26

obr.: XV. Paridův soud (1635 – 1638)

- olejomalba 145 x 194 cm
- převzato z: Becketová, W.: Toulky světem malířství, Fortuna print, Praha 1998, s. 190

G. strana

François Boucher Venušin triumf

obr.: XVI. Venušin triumf (1740)

- olejomalba 130 x 162 cm (Nationalmuseum, Stockholm)
- převzato z: Špačková, M.: Největší Malíři - François Boucher, Eaglemoss international, Praha 2000, s. 16

H. strana

Eugen Delacroix Smrt Aššurbanipala

obr.: XVII. Smrt Aššurbanipala (1827)

- olejomalba 391 x 496 cm
- převzato z: W. Becketová, Toulky světem malířství, Fortuna print, Praha 1998, s. 261

J. strana

Jean Dominique Ingres

obr.: XVIII. Turecká lázeň (1862)

- olejomalba 110 cm (Louvre, Paříž)
- převzato z: Hollingsworthová, M.: Umenie v dejinách človeka, Obzor, Bratislava 1994, s. 407

obr.: XIX. Odaliska s otrokyní (1842)

- 1842 olejomalba 71 x 100 (Walters Art Gallery, Baltimore)
- převzato z: Lemaire, G.G.: The Orient, Könemann, France 2005, s. 198

obr.: XX. Velká Odaliska (1814)

- olejomalba, 91 x 162 (Louvre, Paříž)
- převzato z: Châtelet, A.: Světové dějiny umění, Larousse, Praha 1996 s. 461

K. strana

Jean Gustav Moreau Salome

obr.: XXI. Salome tetovaná (1874 – 1876)

- olejomalba, 92 x 60 cm (museum Gustava Moreaua, Paříž)
- převzato z: Lemaire, G.G.: The Orient, Könemann, France 2005, s. 253

obr.: XXII. Salome (1876)

- olejomalba, 144 x 104 (sbírka A. Hamerra, Los Angeles)
- převzato z: Mráz, B., Mrázová, M.: Encyklopedie světového malířství, Academia, Praha 1988, s. 405

obr.: XXIII. Salome zjevení (1876)

- akvarel, 106 x 72,2 cm (Louvre, Paříž)
- Převzato z: Rapetti, R.: Symbolism, Flammarion, Paris 2005, s. 45

obr.: XXIV. Salome vidění (1876)

- olejomalba 142 x 103 cm (museum Gustave Moreau, Paříž)
- převzato z: Špačková, M.: Největší malíři – Gustave Moreau, Eaglemos international, Praha 2000, s. 10

strana: L

Mata Hari

obr.: XXV. Mata Hari

- fotografie, (BBC Hulton Picture Library, London)
- převzato z: Buonaventura, W.: Serpent of The Nile, Saqui Books, London 1998, s. 145

strana: M

Patricie Ebelová

obr.: XXVI. Patricie Ebelová

- fotografie, autor Matouš Soukenka 2007

Diplomová práce: Břišní tanec jako multikulturní fenomén

Autor: Patricie Ebelová

Uživatel stvrzuje svým čitelným podpisem, že si zapůjčil tuto diplomovou práci. Pokud ji použije pro svou práci, prohlašuje, že ji uvede mezi ostatní literaturou a bude ji citovat jako každou jinou.

Dne	Jméno	Název práce	Podpis